



بین المتونیت اور آزادی کے بعد اردو افسانہ

تحقیقی مقالہ

پرائے پی۔ ایچ۔ ڈی (اردو)

نگراں

پروفیسر محمد امین

مقالہ نگار

محمد سرفراز انور

شعبہ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علیگڑھ

Fed in Computer

T-95 16



لوح

نحوہ بہتہ اچھا ہے کہ مستحقانہ

دراختہ کرمانیہ و یحییٰ چا

استیاد



CERTIFICATE


TO WHOM IT MAY CONCERN

*This is to certify that the Ph.D thesis entitled " Baina
Mutooniyat Aur Azadi Ke Baad Urdu Afsana" is being submitted
by Mr. Md. Sarfaraz ANwer is an original research work and it
has not been submitted to any other University for any degree.*

*This thesis is forwarded for the first time for the award of
Ph.D. degree in Urdu.*

Counter Signature


(Prof. Aqeel Ahmad)
Chairman


(Prof. Mohd. Amin)
Supervisor 22/11/14

فہرست

۴-۱	مقدمہ
۲۰-۵	باب اول: بین المتونیت کا تصور: آغاز و ارتقا کی مختصر تاریخ
۵۴-۲۱	باب دوم: بین المتونیت کے اہم نظریہ ساز (رولاں بارت، کرسٹیوا، دریدا، بلوم اور ژینت کے حوالے سے)
۷۲-۵۵	باب سوم: بین المتونیت بہ طور بیانیہ تکنیک (پیروڈی، اقتباس، قصہ در قصہ، پیوند کاری اور باز گوئی / باز نویسی)
۱۴۵-۷۳	چوتھا باب: اردو افسانوں کی بین المتونی قرأت
۱۶۸-۱۴۶	حاصل کلام کتابیات

مقدمہ

Intertextuality کا موضوع میں نے اپنی مرضی سے لیا اس میں کسی اور کی کوئی اور غلطی نہیں، دراصل نئی تھیوری سے اپنی دلچسپی کی وجہ سے میں ایم۔ اے کے زمانے سے ہی کسی ایسے موضوع پر مقالہ لکھنا چاہتا تھا جس کا تعلق نئی تھیوری سے ہو شروع میں Narratology کا خیال ذہن میں آیا بعد میں خیال ہوا کہ یوں تو نئی تھیوری کے مطابق ادب میں کافی کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن جہاں تک بین المتونیت کا تعلق ہے اس میں آزادانہ طور پر نہ کوئی کتاب عمل میں آئی اور نہ اس پر مضمون سامنے آیا جو اس کے تمام تر مضمرات کا احاطہ کرتا اسی درمیان شفیق استاد پروفیسر خورشید احمد نے بین المتونیت پر مقالہ لکھنے کی صلاح دی۔ متن کے سلسلے میں جیسی بھرپور بحث بین المتونیت نے کی ہے شاید کوئی دوسرا نظریہ نہیں کر سکا ہے۔

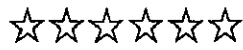
بین المتونیت کا شمار مابعد جدید یا پس ساختیات نظریوں میں ہوتا ہے یہ بات پہلے ہی سے واضح ہو چکی تھی کہ جدید ادب کے رد عمل کے طور پر مابعد جدید ادبی رویوں نے Rationality یا منطقی انداز میں سوچنا بند کر دیا

تھا کیونکہ میں خود بھی غیر منطقی انداز میں سوچنے کا عادی ہوں اور سمجھتا ہوں کہ متن کی تعبیر کی ایک سے زیادہ شکلیں ہو سکتی ہیں۔ یہ بات Richards نے اپنے طالب علموں کو ایک ہی نظم دے کر اور اس کی تفسیر کر کے لیے کہہ کر ثابت کر دی تھی کہ بین المتونیت متن کی تفہیم کے نئے افق روشن کرتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ مقالے کے لئے بین المتونیت کا انتخاب کیا گیا۔ میں خود بھی یہ سمجھتا ہوں کہ قاری کہ حیثیت مصنف کے بالمقابل ثانوی نہ رہے اور اسے بھی قرأت کے دوران متن کی تخلیق میں حصہ لینے کا موقع ملے، مقالے کے سلسلے میں پہلا دشواری حوالوں کی غیر دستیابی تھی ظاہر ہے کہ اردو میں بین المتونیت کے حوالے سے اتنی کم گفتگو ہوئی ہے کہ اردو میں حوالوں کا پایا جانا بہت ممکن نہیں تھا، پھر بھی انگریزی کی کتابوں کے دشواری یہ ہے کہ ایک کتاب کی قیمت میں کم و بیش سو کتابیں خریدی جاسکتی ہیں۔ مولانا آزاد لائبریری (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) میں جو کتابیں موجود تھیں اس کے علاوہ اردو اکادمی میں موجود بعض کتابوں سے استفادہ کیا گیا، گا ہے بگا ہے انٹرنیٹ کی بھی مدد لگئی، کئی کتابیں تو مفت ویب سائٹ سے دستیاب ہو گئیں اور کہیں کہیں کئی کتابوں کے اقتباسات حوالوں کے ساتھ مل گئے۔

بین المتونیت کی تفہیم میں انٹرنٹ کے علاوہ گراہم بل کی کتاب سے استفادہ کیا گیا، ایک دشواری یہ بھی تھی کہ اصطلاحات کو اردو میں کیسے منتقل کیا جائے، ایک صورت تو اس کی یہ تھی حتیٰ الوسع اصطلاحات کو ویسے ہی رہنے دیا جائے، جیسی وہ اپنی اصلی شکل میں موجود تھیں، کہیں کہیں اصطلاحات کا ترجمہ بھی کہیں کہیں کرنا کوشش کی گئی ہے۔ اصطلاحات کا ترجمہ کرنے میں سب سے بڑی دشواری یہ تھی کہ وہ اصطلاحات بجائے خود فرانسیسی اصطلاحات کا ترجمہ تھے اردو میں اس کا ترجمہ کرنے میں دشواری یہ تھی کہ معنی کی ترسیل مشکل ہو جاتی اور بہت ممکن تھا کہ اس سے متن کی اجنبیت میں بھی اضافہ ہو جاتا۔ انگریزی متون کے جہاں تک ممکن تو ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جہاں ترجمے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی وہاں صرف متن کی وضاحت سے

کام چلایا گیا ہے۔ اس مقالے کو پڑھتے وقت یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ حوالوں کی دستیابی ایک بڑا مسئلہ تھی اور دوسرے اصطلاحات کا ترجمہ کرنا بھی ایک مشکل کام تھا۔ مجھے اس مقالے کے تعلق سے کوئی خوش فہمی نہیں ہے اور میں اس بات پر اصرار کرتا ہوں کہ یہ مقالہ ایک ابتدائی کوشش کے طور پر دیکھا جائے آخر میں، میں ان صاحبان کا تذکرہ ضروری سمجھتا ہوں جن کے بغیر یہ مقالہ اپنی تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا اس سلسلے میں استاد محترم و مکرم اعلیٰ حضرت پروفیسر سید محمد امین میاں مدظلہ العالی کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض اولین سمجھتا ہوں بلکہ یہ سمجھنا چاہئے کہ امین صاحب اگر نہ ہوتے تو یہ مقالہ بھی وجود میں نہ آتا۔ مقالہ کی اپنی ڈی ڈی ہی نہ ہوتی۔ استاد محترم پروفیسر خورشید احمد کا شکریہ اس لئے ضروری ہے کہ موضوع کے انتخاب سے لیکر حوالے کی تلاش اور دستیابی میں انہوں نے بھرپور مدد فرمائی۔ دام درم انہوں نے جس طرح اس مقالے کی تیاری میں جس طرح حصہ لیا اس کے لئے ان کا جتنا شکریہ ادا کیا جائے کم ہے۔ پروفیسر طارق چغتاری سے بھی گاہ بگاہ اپنے موضوع پر گفتگو کرتا رہا تھا لہذا ان کا شکر ادا کرنا بھی ضروری ہے۔ عزیزم غالب نشتر نے مقالے کے سلسلے میں جتنی تگ و دو کی، وہ وہی کر سکتے تھے، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ ان کے علاوہ دوستوں میں رضوان خان اور جناب ڈاکٹر رضاء الرحمن خلجی نے راتوں کی نیند حرام کر کے اس مقالے کی تکمیل میں جی لڑا کرانٹھک جستجو اور کوشش کی میں ان کی محبتوں اور بے لوث محنت اور خلوص کی داد دیتا ہوں، اس کے لئے ان دونوں محترم شخصیات کا جتنا بھی شکر ادا کیا جائے کم ہے بلکہ یہ شکریہ ان کا حق اور میرا ادا کرنا واجب ہے۔ اپنے والدین کا شکریہ جن کی وجہ سے آج اس دنیا میں ہوں، پڑھ سکتا ہوں، لکھ سکتا ہوں، سوچ سکتا ہوں، اللہ رب العزت سے ان کی درازی عمر کے لئے دعا گو ہوں اور دست بدعا دراز کرتا ہوں کہ بارگاہ الہا انہیں صحت و عافیت کے ساتھ زندہ رکھے۔ ساتھ ہی میں اپنے ذہین و فہم بڑے بھائی جناب ذکی انور عرف چاند نے مالی، وقتی اور اس مقالے کی تیاری میں آنے والی تمام تر پریشانیوں میں سپر بکرمیرے سامنے صبر کا پہاڑ کی صورت رہے، ان کا بھی بے حد شکر گزار ہوں کہ اللہ

تعالیٰ خیر و عافیت سے دنیا میں رکھے، آخر میں اپنی رفیق حیات رعنا سرفراز کا شکر یہ ادا کرنا چاہتا ہوں، جنہوں نے اپنی تمام تر خواہشوں کو میرے علمی کاموں پر ہمیشہ ترجیح دی اور کبھی اپنی بساط بھر اور کبھی اس سے زیادہ تعاون پیش کیا جس کے لئے میں عمر بھر دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ میری شریک حیات کو صحت و عافیت کے ساتھ اس دنیا میں باقی رکھے۔ آخر میں میں ضرور کہنا چاہوں گا کہ یہ مقالہ اگر کسی کے نام معنون کیا جاسکتا تو وہ پروفیسر امین صاحب سے زیادہ اس کا مستحق کون ہو سکتا تھا۔



پہلا باب

بین المتونیت کا تصور: آغاز و ارتقا کی مختصر تاریخ

بین المتونیت Intertextuality بہ طور ایک اصطلاح کوئی بہت پرانی نہیں ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ Julia Kristeva نے ۱۹۶۶ء میں پہلی بار اسے بہ طور ایک اصطلاح کے استعمال کیا تھا۔ یہ بات عام طور پر معلوم ہے کہ کوئی نظریہ اچانک وجود میں نہیں آتا بلکہ اس کے بیج بہت پہلے بوئے جاتے ہیں۔ پھر امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ اس میں ترقی ہوتی رہتی ہے اور پھر یہ ہوتا ہے کہ کوئی ان تمام بکھرے خیالات کو مجتمع کر کے کسی نظریے کی بنیاد رکھتا ہے۔ Kristeva کے اس نظریے سے بہت پہلے Bakhtin نے ناول کے حوالے سے ایسی بحثوں کا دروازہ کھول دیا تھا۔ حالاں کہ ایک زمانے تک Bakhtin کے خیالات کی رسائی Russia سے باہر نہیں ہو سکی تھی لیکن جب Kristeva نے (کیوں کہ وہ

خود بھی Russian سے بہ خوبی واقف نہیں) اُن خیالات سے آگاہی حاصل کی تو رفتہ رفتہ اس نے ایک نئے نظریے کی بنیاد رکھ دی۔ یہی نظریہ بعد میں Intertextuality کہلایا۔

Kristeva کے اس نظریے پر غور کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ ان خیالات سے آگاہی حاصل کی جائے جس نے اس نظریے کی بنیاد رکھنے میں Kristeva کی مدد کی۔ پہلے تو تھوڑی سی وضاحت اس بات کی ضروری ہے کہ متن کیا ہے؟ (کیوں کہ اس مقالے میں متن بار بار استعمال ہوگا)۔ متن ایک دائرہ ہے جس میں نشان Sign پیدا ہوتے ہیں۔ متن کبھی ٹھوس نہیں ہوتا اور قاری کے Cultural Encyclopaedia کے مطابق اس میں تبدیلی ہونے کی گنجائش ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ اب یہ بات قاری کی اپنی تہذیبی قوت اور صلاحیت پر منحصر ہے کہ وہ کسی متن سے معنی کے کیسے کیسے پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ متن کا یہ نظریہ متن کا Generative/Productive نظریہ کہلاتا ہے۔ فوکو اسے Author Function اور ہارتھ اسے of The Reader Role کہتا ہے۔

متن کی اس کے علاوہ بھی تعریفیں موجود ہیں لیکن فی الحال اس مقالے کی مناسبت سے یہ ضروری ہے کہ متن کے یہی معنی سمجھے اور مراد لیے جائیں۔ کیوں کہ آگے کی ساری بحث میں متن انہی معنوں میں استعمال کیا جائے گا۔ اس کی وجہ اس مقالے کا موضوع ہے۔ بین المتونیت سے صرف ایک متن سے دوسرے متن پر اثرات ہی مراد نہیں ہیں بلکہ اس کے دائرہ میں اور بہت سی باتیں آتی ہیں۔ ساختیات والوں کے نزدیک زبان میں وہ قوت ہے جو فرد کے اختیار کو Challenge کرتی ہے۔

”ساختیات والوں نے اس جانب داری کو قلع قمع کرنے کی ٹھانی تھی جو

انھوں نے ادبی اور جمالیاتی تصورات میں دیکھا اور جس نے متن

اور مصنف دونوں کی انفرادیت پر زور دیا“۔ (۱)

اپنے لاحقوں سابقوں مثلاً اصلیت، تخلیقیت اور اظہاریت کے ساتھ انفرادیت کا نظریہ مابعدنشاہ
 ثانیہ کی میراث ہے جس نے رومانیت میں عروج پایا اور اب بھی عوامی Discourse کا ایک اہم حصہ ہے۔
 Authorship ایک تاریخی ایجاد ہے یا تاریخ کی ایجاد ہے۔

”پندرہویں صدی سے پہلے لوگ Authorship کو بہت اہم
 نہیں سمجھتے تھے اور اس مصنف کی پہچان متعین کرنے کو ایسی اہمیت
 نہیں دیتے تھے جیسی اہمیت ہم آج مصنفین کو دیتے ہیں۔“ (۲)

ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریہ سازوں کا خیال ہے کہ ہم ہمیشہ Semiotic System یا زبان
 کے ذریعے متشکل ہوتے ہیں۔ saussure کا خیال ہے کہ زبان ہمیشہ ہم سے پہلے موجود ہوتی ہے اور اس
 بات میں کس کوشبہ ہو سکتا ہے۔ اسی طرح Bakhtin کا خیال ہے:

"Only the mythical Adam, who approached a
 verginal and as yet verbally unqualified with
 the first word, could really have escaped from
 start to finish the dialogical inter orientation
 with the alein world that occurs in the object.
 Concrete historical human discourse does not
 have this privilege; it can deviate from such
 inter orientation only on a conduction basis
 and only to a certain degree". (3)

یہ (الگورتھم) صرف زبان کی سہاگنی جوت سے متعلق ہے کوئی نثر و خواہے غلط یا

wishes to communicate". (4)

which one must accept in its entirety if one

modify it, it is essentially a collective constraint

individual cannot himself either create or

"It (la language) is the social part of language, the

کر:۔ Borthes کا خیال ہے۔ اس طرح کی نثر و خواہے غلط یا
 کر تہ جو تہی پہلے سے اس کے لیے کر دے گئے۔ وہ تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا
 نہیں ہو سکتی اور وہ مجبور ہے کہ پہلے سے تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا
 اور نہیں وہی تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا
 سے متاثر ہوتا ہے۔ اس سے آزادی حاصل کر دے شروع سے آخر تک اپنی مرضی سے الفاظ و خواہے غلط یا
 کہ صرف آدمی کو تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا
 صاحب اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نثر و خواہے غلط یا ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

ہے۔ اس کا نام نثر و خواہے غلط یا ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

انسانی ذہن اس نام سے محروم ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

آزاد و خواہے غلط یا ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

جہ زبان ان کے تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

صرف تہی کہی کہی ہے کہ صرف ایک شرط و خواہے غلط یا

تبدیل نہیں کر سکتا، یہ لازمی طور پر ایک اجتماعی رکاوٹ ہے جو کسی فرد کو ضرور قبول کرنی پڑیگی اگر وہ مکالمہ قائم کرنا چاہتا ہے۔

بارتھ کہتا ہے کہ *La langue* زبان کا سماجی حصہ ہے۔ کوئی فرد خود ہی اسے ایجاد یا اس میں ترمیم نہیں کر سکتا۔ یہ ایک لازمی *Restraint* ہے جسے قبول کرنا ضروری ہے اگر کوئی ترسیل کی خواہش رکھتا ہو۔ ان تینوں مفکرین کی باتوں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ زبان انسان سے پہلے موجود ہوتی ہے اور انسان اپنی مرضی سے اسے ایجاد یا اس میں رد و بدل نہیں کر سکتا۔ تو معلوم ہوا کہ زبان کے معاملے میں ہم خود مختار نہیں ہیں اور بارتھ کے لفظوں میں ہمارا ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ ان *Collective Restraint* کے ساتھ مشروط ہے جسے زبان کہتے ہیں۔ لہذا لامحالہ ہم اس زبان کے پابند ہوئے جس کی تخلیق میں ہمارا کوئی حصہ نہیں ہوتا اور جو صدیوں سے چلی آتی ہے۔

زبان کی اس بحث میں *Barthes* کی یہ بات کہ زبان ایک *Collective Restraint* ہے، کو مرکزی حیثیت حاصل ہے کیوں کہ *Intertextuality* کا سلسلہ اسی سے ملتا ہے۔ ظاہر ہے اجتماعی کا مطلب کوئی ایسی چیز ہے جو کسی خاص فرد سے منسلک نہیں ہوتی بلکہ جو عالمگیر ہونے کا مطلب یہ ہوا کہ وہ سب کے لیے برابر ہو اور جس سے سب کا رشتہ ہوا۔ اس سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ زبان اپنی نوعیت اور فطرت کے لحاظ سے عالم گیر حیثیت کی حامل ہے اور اسی وجہ سے *Communication* ممکن ہو پاتا ہے۔ اب بارتھ کا ایک خیال ملاحظہ فرمائیے:

"It is language which speaks, not the author,
to write is to reach the point where only
language, performs and not me".(5)

یہ زبان ہے جو بولتی ہے مصنف نہیں بولتا لکھنا اس نقطے تک پہنچنا ہے
جہاں صرف زبان عمل کرتی ہے میں عمل نہیں کرتا۔

وہ کہتا ہے کہ زبان بولتی ہے، نہ کہ مصنف۔ لکھنا اس نقطے تک پہنچنا ہے جہاں صرف زبان عمل کرتی
ہے میں نہیں۔ یعنی بارتھ کے نزدیک زبان بولتی ہے مصنف نہیں بولتا۔ بارتھ صرف مصنف کو لکھنے کے عمل
میں صرف اتنا ذمہ دار مانتا ہے کہ وہ اس نقطے تک پہنچتا ہے جہاں سے زبان خود بخود بولنے اور عمل کرنے لگتی
ہے تو مصنف کی حیثیت ثانوی ہوئی۔ اور جب زبان ایک اجتماعی میراث ہے تو معنی کو مصنف کے تابع
نہیں سمجھا جاسکتا۔ W.K Wimsatt اور M.C Beardsley کے حوالے سے کہیں تو یہ
Intentional fallacy ہے۔ (۶)

M.C.Beardsley کی یہ بات بھی دل چسپی سے خالی نہیں جو اس نے ۱۹۸۰ء میں لکھی تھی۔ وہ
کہتا ہے کہ:

"The work by its own force and fortune may
second the workman ,and sometimes outcrip
him, beyond his inventions and
knowledge"(7)

فن پارہ اپنی قوت اور اقتدار سے فنکار کی حیثیت ثانوی قرار دے سکتا
ہے بلکہ کبھی تو خدا اس پر فوقیت لے جاتا ہے۔ اس کی ایجادات اور اس
کے علوم سے کہیں آگے۔

یعنی فن پارہ اپنی قوت اور تقاریر سے یہ کر سکتا ہے کہ فن کار کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جائے بلکہ وہ اسے

بے دخل بھی کر سکتا ہے اس کی ایجاد اور اس کے علم سے غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر فن کی عظمت ہی سے فن پارہ کو دوام حاصل ہوتا ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ فن کار سے بڑا ہو جائے اور اتنا بڑا کہ بجائے خود فن کار کی شخصیت بھی اس کے سامنے بونی نظر آنے لگے۔ اس کا جواب مابعد ساختیاتی نظریہ سازوں کے یہاں ہے اور وہ اس کی تعبیر اس طرح کرتے ہیں کہ فن پارہ اپنے معنی فن سے متعین کروا کے نہیں لاتا بلکہ وہ دوسرے متون کے توسط سے یا ان کے حوالوں سے معنی پیدا کرتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ معنی پر فن کار کا اختیار اسی طرح نہیں ہوتا جس طرح اس کا اختیار ماقبل کے متون پر نہیں ہوتا ہے۔

Graham Allen کا خیال ہے کہ اگر کوئی جدید مصنف شیطان کے کردار کو کسی فن پارے میں پیش کرے تو ہمیں شیطان کے کسی اصل شکل کے مقابلے میں اس Satan کی یاد آئے گی جسے Milton نے Paradise Lost میں پیش کیا ہے:

"If a modern author, for example, presents a characterization of satan in their text they are for more likely to have in mind john Milton's representa- -tion of Satan in his epic poem Paradise Lost than any internal notion of Christian devil"(8)

اگر ایک جدید مصنف مثال کے طور پر اپنے متن میں شیطان کا کردار پیش کرتا ہے تو اغلب یہ ہے کہ اس کے ذہن میں اس شیطان کی تصویر آئے جسے جون ملٹن نے اپنی عظیم نظم جنت گم شدہ میں پیش کیا تھا، اس

کے ذہن میں شیطان کا وہ تصور نہیں پیدا ہوگا جو عیسائیت میں شیطان کا تصور ہے۔

Graham Allen کی یہ بات اس خیال کو تقویت پہنچاتی ہے کہ ایک متن کا حوالہ کوئی اصل دنیا میں موجود چیز نہیں ہے بلکہ اس متن کا حوالہ کوئی سابقہ متن ہی ہے یعنی ایک متن اپنے معنی دوسرے متن کے حوالے سے پیدا کرتی ہے نہ کہ فن کار کی خواہشات کے تابع ہو کر کسی ایک معنی کی ہو کر رہ جاتا ہے۔ اب ذرا باتھ کی اس بات پر جو اس نے Death of Author میں کہی ہے، غور فرمائیے:

"In Ethnographic societies the responsibility for a narrative is never assumed by a person but by a mediator, shaman or relator, whose performance the mastery of the narrative code may possibly be admired but never his genius. The author is a modern figure, a product of our society in so far as, emerging from the middle ages with english empiricism." (9)

قبائلی معاشرہ میں بیانیہ کی ذمہ داری کسی شخص کسی درمیانی فرد، کسی داستان گو اور بیان کنندہ پر نہیں ڈالی جاتی جس کی بیانیہ کے کوڈ پر مہارت

کو سراہا تو جاسکتا ہے لیکن یہ اس کی ایجاد نہیں کی جاسکتی، مصنف ایک
جدید وقوعہ ہے ہمارے معاشرے کی ایک پیداوار ہے جواز منہ وسطیٰ کی
انگریزی سامراجیت کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔

یعنی قبائلی سماج میں Narrator کو کبھی واقعات کے خالق کے طور پر نہیں دیکھا جاتا، اس کی قصہ گوئی
کے فن کو سراہا جاسکتا ہے لیکن کبھی اسے اس قصہ کا خالق تسلیم نہیں کیا جاتا۔ یہاں بار تھ وہی کہہ رہا ہے جو اس
سے پہلے Montaigne نے کہی تھی یعنی ازمنہ وسطیٰ میں Author کو وہی حیثیت حاصل نہیں تھی
جو بعد کے زمانے میں ہو گئی۔ انگریزی سامراجیت کا تذکرہ کر کے بار تھ اس بات کی طرف بھی اشارہ
کر رہا ہے کہ اس کا جھکاؤ بائیں بازو کی طرف ہے۔

Intertextuality کی اصطلاح کے وجود میں آنے سے پہلے ہی ادب میں اس خیال
کا اظہار شروع ہو گیا تھا کہ کسی فن پارہ میں فن کار کی شخصیت سے الگ کر کے دیکھا جاسکتا ہے کہ نہیں۔ یہ کام
I. A. Richard نے بھی کیا تھا جب انھوں نے بغیر شاعر کا نام بتائے اپنے طالب علموں سے الگ الگ
نظموں کا تجزیہ کروایا۔ اس طرح کی کوشش اس زمانے میں عام ہونے لگی تھی اور اب بھی کئی ساری
جگہوں پر اس طرح کی کوشش جاری ہے کہ فن کار کے حوالے کے بغیر فن پارہ کے تجزیے کی صورت کیا ہو سکتی
ہے۔ میر کے کسی ایسے شعر میں جس کے بارے میں معلوم نہ کہ وہ میر ہی کا شعر ہے کہ شعر شورا انگیز جتنے معنی
پیدا کر سکتا ہے؟

ان تمام بحثوں سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ Intertextuality کے بطور اصطلاح رائج ہونے سے
پہلے ہی سے ایسے تصورات پیدا ہونا شروع ہو گئے تھے جسے بعد میں Kristeva نے Itertextuality کی
اصطلاح کے ذریعے ظاہر کیا۔

بحث structuralism کی بحث اور بات جسے اس سلسلے میں نظر انداز نہیں کیا جاتا، وہ ہے کہ structuralism

Post-saussure نے sign، Signifier، sign اور Signified کی بحث کی تھی۔

Post-structuralism کی بحث کی گئی ہے کہ structuralism اور Signifier اور

Signified کے درمیان کیا تعلق ہے اور کیا Signifier اور Signified کے درمیان

Signified کی صورت کیا ہوگی۔ Semiotics کی بحث بعد کے زمانے میں لگتی ہے کہ

Stability کی بحث ہے کہ کیا Signified کی صورت میں

Stability کی بحث ہے کہ کیا Sign System کی صورت میں

Stability کی بحث ہے کہ کیا Author کی صورت میں

Stability کی بحث ہے کہ کیا Reader کی صورت میں

Stability کی بحث ہے کہ کیا

"In our Culture and undoubtedly in others as

well discourse was not originally a thing, a

product, or a passion, but an action situated in

a bipolar field of Sacred and profane, lawful

and unlawful signifies and olashgramous It

was a gesture charged with risk before it

become a possession Caught in a circuit of

property values. But it was at the moment

when a system of ownership and strict
copyright rules here established".(10)

ہماری تہذیب میں اور بلاشبہ دوسری تہذیبوں میں بھی ڈسکورس اصلاً
کوئی چیز مصنوعہ یا کوئی جذبہ نہیں تھا بلکہ ایک عمل تھا جو نیک اور بد کے
درمیان قائم تھا قانونیت اور لا قانونیت کے درمیان تھا، یہ عمل تھا جس
میں خطرات تھے اس سے پہلے کہ یہ ایک ملکیت میں تبدیل ہو گیا اور
املا کی اقدار کے زیر نگین آ گیا، لیکن یہ ایک ایسا لمحہ تھا جس میں ملکیت اور
کوپی رائٹ وجود میں آیا۔

فوکو کی بات بھی Montaigne اور Barthes کی بات کی تائید کرتی ہوئی نظر آتی ہے کہ
Author کی ازمنہ وسطی میں وہ حیثیت نہیں تھی جو اب ہو گئی ہے۔ اس کے مطابق Discourse پہلے مذہبی
یا غیر مذہبی، قانونی یا غیر قانونی اور اچھا یا برا ہو سکتا تھا اس کی حیثیت مال یا Property کی نہیں تھی جو بعد کے
زمانے میں ہو گئی۔ وہ آگے Copyright وغیرہ کی بحث کرتا ہے۔ وہ بھی یہی کہتا ہے کہ پہلے اس بات سے
کوئی غرض نہیں رکھتا تھا کہ کسی Discourse کا خالق کون ہے یا افسانہ یا کہانی یا داستان کے خالق کا نام کسی
کو نہیں معلوم تھا اور نہ ہی کوئی اس بات کی کوشش کرتا تھا کہ اسے داستان گو کے نام کا بھی علم ہو لیکن دھیرے
دھیرے Capitalism کی آمد کے ساتھ ہی اس بات کی بھی ضرورت محسوس ہو گئی کہ متن کا خالق کون ہے
۔ فوکو کی اس بحث سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی مصنف کو کوئی مرکزی حیثیت نہیں دینا چاہتا بلکہ اس کے
نزدیک بھی Author صرف پہلے کہی گئی باتوں کو جمع کر دینے بھر کا کام کرتا ہے۔ جسے وہ Author
function کہتا ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

اب اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ متن اللہ کی اصطلاح کے معنی میں جو ہے، وہ خود ہی ہے۔

"Writing in the common sense is the dead

letters it is the carrier of death, It exhausts

life, on the other hand, on the other face of

the same proposition, writing in the

metaphoric sense, natural, divine, and living

writing, in variance it is equal in dignity to

the origin of value to the voice of conscience

as divine law, to the heart, to sentiment and

so forth". (11)

صمیمی کے لفظ سے کچھ ترسناک اور سرسبز کی نمائندگی کرتے

ہیں یہ زندگی کو کھا جاتی ہے، دوسری طرف استعاراتی تحریر فطری پاک اور
 زندہ ہوتی ہے، دوسری طرح سے یہ اپنے وقار میں اس آواز کے مشابہ
 ہے جو خدائی قانون دل کی آواز یا جذبات کی نمائندگی کرتی ہے۔

پہلے کبھی ہوئی بات تحریر کی پہلی حیثیت اور دوسری بات تحریر کی موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ
 کرتی ہے۔ اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس سلسلے میں Bakhtin کے خیالات سے بھی آگاہی حاصل کی
 جائے کیوں کہ اگر باضابطہ طور پر کسی کی تحریروں کو Intertextuality کا پیش خیمہ سمجھا جاسکتا ہے تو وہ
 Bakhtin ہی ہے۔ Bakhtin نے "Marxism and the Philosophy of Language" میں زبان کے متعلق بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"In point of fact, word is a two sided act. It is
 determined equally by whose word it is and
 for whom it is meant. Is word, it is precisely
 the product of the reciprocal relationship
 between speaker and listener addresser &
 addressee". (12)

بنیادی طور پر لفظ ایک دو طرفہ عمل ہے یہ اس سے تو طے ہوتا ہی ہے کہ
 وہ کس کے الفاظ ہیں ساتھ ہی اس سے بھی طے ہوتا کہ وہ کس کے لئے
 بولے جا رہے ہیں، الفاظ بنیادی طور پر مقرر اور سامع کے باہمی ارتباط کا
 مصنوعہ ہے۔

آگے چل کر وہ کہتا ہے:

"A word is a bridge thrown between myself and another".(13)

”لفظ ایک پل ہے جو میرے اور کسی دوسرے شخص کے درمیان قائم ہے“

Bakhtin لفظ کو دو پہلوؤں والا سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ لفظ کا تعین جس طرح بولنے والے سے

ہوتا ہے اسی طرح سے سننے والے سے بھی ہوتا ہے۔ اور پھر وہ لفظوں کو اپنے اور دوسروں کے درمیان کا پل

سمجھتا ہے۔ باختن نے لفظوں کی باہمی تفہیم کو appropriation کا نام دیا ہے کہ اسی کی وجہ سے

Communication ممکن ہو پاتا ہے۔

Bakhtin کہتا ہے کہ Communication کا مطلب ہی ہوا کہ کوئی کہنے والا اور کوئی سننے

والا ہوتا ہے۔ جو باتیں ہم کہتے ہیں وہ باتیں کسی نہ کسی بات کے جواب میں کہی جاتی ہیں اور اسی طرح ہماری

بات کے جواب کے طور پر پھر کوئی نہ کوئی بات کہی جاتی ہے۔ باختن کا خیال ہے کہ ادبی متن ہمیشہ اپنے

قاریوں کے لیے Dialogue کی حیثیت رکھتا ہے اور Litetrary discouse ہمیشہ حوالوں، اقتباس

اور دوسرے الفاظ کی نقل کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ ڈسکورس، متن اور تہذیبی اظہار یا پیغام پہلے سے ایک

ایسے جال کو فرض کر لیتے ہیں جس میں داخلی طور پر حوالے، حرکت اور غیر نشان زد اقتباسات موجود ہوتے

ہیں۔ ایک دوسری جگہ باختن کہتا ہے:

"By virtue of Dialogue as an existential force,

niether individual nor any social entities are

locked within their bowndaries they are

extraterititional partialy located outside

themselves". (14)

مکالمے کے ایک وجودی قوت ہونے کی وجہ سے نہ تو کوئی فرد اور نہ ہی کوئی معاشرتی وجود اپنے دائروں میں قید ہے، وہ اپنی حدود سے آگے کسی حد تک اپنے وجود کے آگے متمکن ہیں۔

یعنی Dialogue کی وجہ سے جو ایک وجودی قوت ہے، کو سماجی شخصیت یا فرد اس میں قید نہیں ہے۔ وہ ایک ماورائے مکان قوت ہے جو جزوی طور پر ان کے باہر موجود ہے۔

Dialogue کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے باختن نے Dostoevsky کے ناول سے بحث کی ہے اور کہا ہے کہ دوستووسکی ایسے الفاظ سے کردار کی تخلیق نہیں کرتا جو اس کے لیے خارجی ہو۔ وہ کردار کی کوئی معروضی شکل نہیں پیش کرتا بلکہ وہ ہیرو کے، اپنے اور دنیا کے بارے میں ڈسکورس کی تخلیق کرتا ہے۔ (۱۵)۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ زبان ایک لازمی اجتماعی پابندی ہے جس کی پیروی کے بغیر Communication ممکن نہیں ہے تو اس کا مطلب ہوا کہ کوئی زبان جب تک اجتماعی وراثت نہیں ہوگی اس کے ذریعے ترسیل کا مسئلہ حل نہیں ہو۔ باختن اسے appropriation کا عمل کہتا ہے یعنی جب تک مخاطب کی بات مخاطب کی سمجھ میں نہ آئے، ترسیل کا مسئلہ حل نہیں ہو سکتا۔

Kristeva نے جب Intertextuality کی اصطلاح وضع کی تو اس کے سامنے یہ ساری باتیں پہلے سے موجود تھیں اور اس زمانے میں TelQuell سے Lacan, Barthes اور Foucault جیسے لوگ منسلک تھے۔ بارتھ اور فوکو کے بالترتیب "Role of the Reader" اور "Author function" سے ظاہر ہے کہ Kristeva کو مدد ملی ہوگی کہ اس کے بغیر اس نظریے کا وجود میں آنا ممکن نہیں تھا۔

حواله جات

- 1- Starock 1986 p 87
- 2- Goldsmith 1943 p 88
- 3- Bakhtin Discourse in the novel p 279
- 4- Barthes 1984 p 82
- 5- Barthes 1977 p 193
- 6- Wimsatt & Beardsley 1954
- 7- Essays,trans Charles cotton,Of the art of conferring 111 p 8
- 8- Intertextuality,Graham Allen 2000 p 11-12
- 9- Image. Music, Text, Roland Barthe 1977-p-146
- 10- Foucault-what is an author.Tran D.F.Bouchare & sinnon.in
language counter memory practice ithace NY cornell university
press 1977 p 124-127
- 11- Derrida 1976 p 17
- 12- Marxism and the philosophy of language p 86, 13 - Same as 12
- 14- Emerson,coryl and cary.S.marson bakhtin.creation of a proocess
stanfull,university press 1990 p 50
- 15- Bakhtin 1984 p 53

دوسرا باب

بین المتونیت کے اہم نظریہ ساز

(رولاں بارت، کرسٹیوا، دریدا، پلوم اور ژینت کے حوالے سے)

بین المتونیت بطور اصطلاح کرسٹوانے رائج کیا تھا۔ شاید کرسٹیوا اس تھیوری کی تشکیل کے ابتدائی زمانے میں دریدا کے مقابلے مارکس سے زیادہ قریب تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت متن کی مادیت ان کے زیادہ پیش نظر رہی۔ خاص طور پر وہ مضامین جس میں اس نے Semiotics کی بحث کی ہے۔ کرسٹیوا متن کو Productivity سے منسلک کرتی نظر آتی ہے۔ یہ کرسٹیوا کی وہ کوشش ہے جو وہ مارکس کے Mode of Products کو Linguistics اور Psycho analysis کے نظریے سے نئی تفہیم کے سلسلے میں کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ کس طرح یہ دونوں تعداد یعنی معاشیات اور لسانیات کسی System of Relations کے اثرات ہیں اور کس طرح یہ نظام رشتوں کی hetrosociety سے متاثر ہوتے ہیں

جو ہمیشہ انھیں معرض التوا میں رکھتے ہیں۔

اپنے مضمون "The productivity called le text" میں کرسٹوا نے دکھایا ہے کہ متن کس طرح کسی شے کے مقابلے ایک Paradigm کی طرح باور کراتی ہے کہ زبان اپنے خاص استعمال سے اپنے Communication function کی تکسیر کرتی ہے۔ یہ ایک ہی بار میں اس کوڈ کو ظاہر بھی کرتی ہے اور اسے چھپائے بھی رہتی ہے جو لسانیاتی Message کے Production کو منظم کرتی ہے۔

اہم نظریہ ساز کرسٹوا کے تصور بین المتونیت میں Hjelmslev کے اس نظریے کی جھلک جسے وہ Substance کا لسانیاتی تصور کہتا ہے کہ اسے Hjelmslev کے ایک لسانیاتی نظام سے دوسرے لسانیاتی نظام میں Content کی سطح کو معلوم کے لیے استعمال کیا تھا۔ بین المتونیت Transposition کو بیان کرتی ہے جس کی وجہ سے مختلف لسانیاتی نظام کا ایک دوسرے سے باہم متصادم ہونا ممکن ہو پاتا ہے۔ ابتدائی زمانے میں کرسٹوا نے بین المتونیت کی تعریف کرتے ہوئے کہا تھا کہ یہ ایک عرصہ ہے جس میں مختلف متون کی گونج سنائی دیتی ہے جو ایک دوسرے کی ضد بھی ہیں اور ایک دوسرے کو بے اثر بھی بناتے ہیں۔ بعد میں Revolution in poetic language میں کرسٹوا کا یہ نظریہ ذرا اور تفصیل اور وضاحت سے بیان ہوا ہے وہ کہتا ہے کہ بین المتونیت ایک غیر متعین Unstable Process ہے جس کے ذریعے مختلف طرح سے معلوم ہو کے متون باہم متصادم ہوتے ہیں جیسے کسی ناول میں۔ اور وہ اس سلسلے میں ان مختلف ذرائع کے مطالعے کو ضروری نہیں سمجھتی۔ کرسٹوا کی اس بات سے Text Paradigm کا بین العلوم ہونا ثابت ہوتا ہے۔

کرسٹوا Hermeneutics کی نئی قسم وضع کرنا چاہتی ہے جو بے شمار تصوراتی Framework اور Models کا اعلان کرتی ہے جو 'Tension' اور 'Conflict' کی قوتوں کو جنم دیتی ہے۔ کرسٹوا کہتی

ہے کہ بین المتونیت Imitation اور Quotation مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ Pastiche، quotation یا Imitation کے روایتی تصور سے آزادی حاصل کرنے کے لیے اس Transposition کی اصطلاح وضع کی۔ کرسٹوا کہتی ہے کہ بین المتونیت ایک بالکل مختلف Positionality ہے۔ کہتی ہے:

"The term interlearning denotes the transposition of one (or several) sign system into another, but since this term has often been misunderstood in the banal of sense of study of sources we prefer the term tranposition because it spesifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic, of enunciative and denotative positionality".(1)

انٹر لرننگ کی اصطلاح ایک سائن سسٹم میں دوسرے سائن سسٹم کے انضمام کو نشان زد کرتا ہے کیونکہ یہ اصطلاح اکثر ذرائع کی قرأت میں بینل سینس کے طور پر غلط سمجھا جاتا رہا ہے، اسی لئے ہم ٹرانس پوزیشن کی اصطلاح کو ترجیح دیتے ہیں کیونکہ یہ بتاتا ہے کہ ایک سائن سسٹم دوسرے

اور یہ saussure فہم کی بنیاد پر ہے۔

Signifier ہے جو ہوتا ہے Transcendence سے

کرتا ہے Conceptual Concepts کے

اور فہم میں ہیں۔ ہمارے مختلف ہیں جو ہوتا ہے Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier کی مدد سے ان کے جو ہوتا ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

یہ ان کے جو ہوتا ہے اور Signifier ہے

الموت: "Death of the Author" في الأدب العربي

[illegible][illegible]

کے ذریعہ کسی بھی طرح میں بہتر کی بات تو ملتی ہے لیکن اس کے نزدیک کسی بھی طرح میں بہتر کی بات تو ملتی ہے لیکن اس کے نزدیک کسی بھی طرح میں بہتر کی بات تو ملتی ہے لیکن اس کے نزدیک کسی بھی طرح میں بہتر کی بات تو ملتی ہے

on that text to furnish it with the final
signified, to close the writing".(2)

کسی ٹیکسٹ پر ایک مصنف کو نافذ کرنا اس ٹیکسٹ پر کوئی اشارہ کرنے
جیسا ہے، جیسے کہ اس متن کا کوئی آخری سگنی فائدہ مقرر کر دیا جائے اور
تحریر کی امکانی صورتوں کو مقفل کر دیا جائے۔

Sign System سے بحث کرتے ہوئے ابھی Post Structuralism کے حوالے سے یہ
بات کہی گئی تھی کہ پس ساختیات Signified کی Stability سے انکار کرتی ہے۔ بارتھ کی زبان یہی کہہ
رہی ہے کہ کسی متن کے لیے کسی مصنف کا ہونا اس متن کی تحدید کرنا ہے اور اسے متعین Signified سے مزین
کر دیتا ہے اور یہ متن کو مقید کر لیتا ہے۔

بارتھ Authorship کے خلاف ہے اور یہ نہیں مانتا کہ Author متن کے لیے باپ کی حیثیت
رکھتا ہے اور اس کی پرورش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے Author اور Text کو ایسا سمجھا گیا ہے جیسے باپ اور بیٹے
کو۔ Author کو ایک زمانے تک متن کے ماضی کے طور پر سمجھا جاتا رہا ہے۔

بارتھ کے نزدیک کسی متن کی تشکیل Author سے نہیں ہوتی بلکہ یہ بجائے خود زبان ہے جو بولتی ہے
اور Author زبان کو قید کر کے نہیں رکھتا۔ متن کوئی طے شدہ عرصہ نہیں ہے کہ اس میں الفاظ سے ایک نئی شکل
بنادی اور اب وہی ایک شکل طے پاگئی کہ اسے کوئی بھی دیکھے اور پہچان لے۔ متن کی کوئی وحدت نہیں ہوتی۔
Author کی بجائے بارتھ Scriptor کا لفظ استعمال کرتا ہے اور اس سلسلے میں ان دونوں کے درمیان فرق
کرتے ہوئے کہتا ہے:

"The author is thought to nourish the book

میں جدید Author، Scriptor کے مقابلے ایک بالکل نیا انسان ہے جو فن پارے کا باپ نہیں ہے۔ اس کی پرورش نہیں کرتا، اس کے لیے نہیں جیتا اور اپنا خون جگر صرف نہیں کرتا ہے۔

جدید Scriptor کسی فن پارے کے پہلے سے موجود نہیں رہتا کہ اس کی تخلیق کرے اور اس کے معنی متعین کر دے کہ اس کے علاوہ اس متن کے اور معنی ہی نہ ہوں۔ وہ اپنے تجربات سے متن کی تعبیر نہیں کرتا۔ وہ ایسا کچھ نہیں کرتا جو Original ہو یا جو صرف اسی کی ایجا ہو۔ متن کو ایک مصنف سے منسلک نہیں کر سکتے کہ فن کار خود متن کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے۔ اب ہارتھ کے نزدیک متن کیا ہے اس کی تشریح بھی ضروری معلوم ہوتی ہے:

"The text is a tissue of quotation drawn from
innumerable centres of culture". (4)

متن اقتباسات کا ایسا خلیہ ہوتا ہے جو تہذیب کے بے شمار مراکز سے
تیار کیا جاتا ہے۔

یعنی متن اقتباسات کا ایک tissue ہے جو تہذیب کے بے شمار مراکز سے مرتب ہوتا ہے۔
Author اور Scriptor کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے ہارتھ کہتا ہے:

"Succeeding the author, the scriptor no
longer bears within him passion, humours,
feeling, impression, but rather this immense
dictionary from which he draws a writing that
can know no halt life never does more than
imitate the book, and book itself is only a

tissue of sign, an imitation that is lost,

infinity deferred".(5)

مصنف کے بالمقابل محرر اپنے اندر جذبات، مزاح، احساسات، تاثرات نہیں رکھتا بلکہ اس کے پاس ایسا وسیع لفظی موجود ہوتا ہے جو بے پناہ ہوتا ہے اور اسی سے وہ اپنے الفاظ اخذ کرتا ہے، زندگی صرف کتابوں کی نقل کرتی ہے اور کتاب بجائے خدسائیں کا ایک خلیہ ہوتا ہے، ایک نقالی ہوتا ہے جو کہیں کھو گیا ہے یا ہمیشہ کے لئے معرض التواء میں ڈال دیا جاتا ہے۔

بارتھ کہتا ہے Author کے بالمقابل Scriptor جذبات و احساسات نہیں رکھتا لیکن اس کے پاس ایک بہت بڑا لغت ہوتا ہے جس سے وہ ایک تحریر اخذ کرتا ہے جس کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ زندگی ہمیشہ کتاب کی نقل کرتی ہے اور کتاب بجائے خود Tissue Signs کا ہوتی ہے۔ ایک ایسی نقل جو کھو جاتی ہے اور ہمیشہ کے لیے معرض التواء میں پڑ جاتی ہے۔

بارتھ Author کے اس روایتی تصور کو رد کرتا ہے جو فن کار کی تفہیم کے لیے فن کار کی ذات کو معرض بحث میں لاتی ہے گویا کسی فن پارے میں فن کار کی ذات کا عکس ڈھونڈنا ایک کارِ بے معنی ہے۔ جب Scriptor فن پارے کی تخلیق سے پہلے موجود ہی نہیں ہوتا اس کی پرورش ہی نہیں کرتا اور خونِ جگر سے اُسے سنوارتا ہی نہیں تو پھر اس کی ذات کے حوالے کسی فن پارے میں کیسے موجود ہو سکتے ہیں۔ محرر صرف اپنی تحریر میں تہذیب کے ان مراکز کو جمع کرتا رہتا ہے جس کی Originality کا اسے خود ہی اندازہ نہیں اور یہ تہذیبی مراکز ایک نئے متن کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ نیا متن زبان کے لغت سے تیار ہوتا ہے جس پر بے شمار نامعلوم تہذیب کی چھاپ ہوتی ہے۔ بارتھ بجائے خود زندگی کو Books کا Imitation سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ زندگی بھی کتابوں کی نقل ہے اور کتاب خود Tissue Signs کا ہے، ایک نقل ہے جس کی

مطلوبہ نہیں ہوتی ہے اور Signs کے اہم اظہار ہمیشہ محض الفاظ میں ہوتا ہے۔

نارت کے نزدیک کوئی شے نہیں جس کی قیمت اس وقت تک باقی نہیں رہتی جب تک اس کی اصل رسائی نہ

ہو۔ وہ قاری بحر اور نقار کے Triangle کا قائل ہے۔ مین گروہ ہے جو بحر اور قاری کے درمیان پہنچ

ہے۔ وہ کوئی Finished Product نہیں ہے جس کی قیمت ادا کر کے اسے استعمال میں لے آئے ہوتے۔

اس نظریے کو وہ Capitalism سے منسلک کرتا ہے اور کہتا ہے کہ میں کو Capitalism نے ہی اقل

Commodity میں بدل دیا ہے کہ بحر کو تیر کی اقل قیمت پر بیچ دے اور وہ اس کے بعد بھی اسے

زندگی بخشتی رہتی ہے۔

Center Authority کی قسم کسی قسم کی Center Authority سے لے کر کرتی ہے۔

خارجہ قوتوں کا اظہار ہے Periphery اور Periphery have notes کے دو روئے

Authority اختیار کرتی ہے۔ کسی بات کو طے کر دینا قوت کے اظہار کی اقل قیمت ہے

کوئی بات طے کرنا کرتا ہے؟ کیا کوئی بات طے کر دینا قوت ہے؟ طے کرنا قوت کا روئے

Authority ہے۔ Author کا نظریہ بھی اختیار کیا ہے کہ اس کے اقل قیمت کو

اس کے معنی میں ہے۔ قاری کوئی شے نہیں ہے جس کی قیمت اس کے معنی میں ہے

death of the author ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کے معنی میں ہے کہ اس کے

نظر کے ساتھ ہی reader of the birth of the author ہے۔ کہ اس کے معنی میں ہے

Mallarme کے حوالے سے ہے کہ اس کے معنی میں ہے کہ اس کے معنی میں ہے

اس کے معنی میں ہے کہ اس کے معنی میں ہے کہ اس کے معنی میں ہے

کہ اس کے معنی میں ہے کہ اس کے معنی میں ہے کہ اس کے معنی میں ہے

Connotative اور Denotative۔ ان دونوں لفظوں کے لغو معنی سے اندازہ ہوتا ہے کہ بارتھ معنی کے سلسلے میں کیا کہتا ہے۔ Structuralism، Denotative کے نظریے سے منسلک ہے اور Post Structuralism، Connotative کے نظریے سے De- -notative کے معنی یہ ہیں کہ Signified کو Stable تصور کر لیا جائے یعنی یہ بات مان لی جائے کہ متن ہمارے لیے طے شدہ معنی رکھتا ہے۔ Signifier، Connotative کے لامتناہی Play سے عبارت ہے جب Signifier کسی طے شدہ یا Stable Signified کا نمائندہ نہیں ہوتا۔ ایک Signifier زبان کے باہر کے کسی Concept کو متحرک نہیں کرتا بلکہ وہ ایک اور Signifier کو متحرک کر دیتا اور پھر یہ لامتناہی سلسلہ چل پڑتا ہے۔

اپنے مضمون Death of the Author کے اختتام پر بارتھ کہتا ہے:

"The reader is the space on which all quotations that make up a writing are enscribed without any of them being lost, a text lies not in its origins but in its destination. Yet this destination can not any longer be personal, the reader is without history, biography, psychology, he is simply that someone who holds together in single field all the fraces by which the written text is constituted the birth of the reader must be at

۱۔ ہر مختلف ملک کے افراد کے لئے خاص طور پر منتخب شدہ افراد کے لئے ایک ایسا ایکٹ تیار کیا جائے گا۔

یہ سب باتیں سن کر اس نے کہا کہ یہ تو بڑا عجیب سا شخص ہے۔ میں نے اس کی طرف سے کوئی اشارہ نہیں دیا اور وہ بھی گھر چلا گیا۔

۱- اوقات قیام و سجدہ

[illegible]

۱- میرزا آقازاده شریعتی و یاسینی

[illegible]

(6) the cost of the author."

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure
Text of - کہتا ہے Text of Pleasure کو Pleasure

نہیں ہے جس سے اس متن کی تشکیل ہوتی ہے وہ بین المتونیت کی ایک خاص شکل تیار کرتا ہے اور ان تہذیبی عناصر کی نشان دہی کرنے کی کوشش کرتا ہے جس سے کسی متن کی تشکیل ہوتی ہے اس کی مشہور زمانہ کتاب Palimpsests میں پہلے ہی صفحے پر وہ رقم طراز ہے:

"The subject of poetics as I was saying more or less, is not the text considered in its singularity that is more appropriately the task of criticism but rather the architext if one prefers, the architextuality of the text (much as one would speak of Literaniness of uture), By architextuality I mean the entire set of general or transcendent categories types of discourses, modes of enunciation, literary genres from which emerges each singular text".(7)

Architext کی بحث کرتے ہوئے Genette کہتا ہے کہ اس کی مراد تمام عام اور Categories، Transcendent، ڈسکورس کی قسمیں، اظہار کے طریقے، ادبی اصناف میں سے کسی مخصوص متن پیدا ہوتا ہے۔ آگے چل کر Kristeva کے Intertextuality کا تذکرہ کرتے ہوئے Genette کہتا ہے:

"For my part I difine it, no doubt in a more
restrective sense, as a relationship of co
presence beween two text or among several
text that is to say cidetically and typically as
the actual presence of one text into
another".(8)

اپنی طرف سے میں بلاشبہ ایک زیادہ محدود نقطہ نظر سے یہ کہتا ہوں کہ دو یا
کئی متون کے درمیان ایک رشتہ ہوتا ہے جو خاص طور سے ایک متن کے
دوسرے متن کے اندر موجود ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

کرسٹوا اور بارتھ کے بالمقابل جو ان تہذیبی مراکز جس سے متن کی تشکیل ہوتی ہے کھویا ہوا سمجھنے پر
مصر ہیں Genette ان کی بازیافت کرنا چاہتا ہے۔ کرسٹوا تو اس اندیشے سے کہ کہیں ان نظریہ اس بات
کا سبب نہ ہو کہ لوگ ماقبل کے متون میں کسی موجود متن کی نشانیاں تلاش کرنے لگے Intertextuality کی
بجائے بعد میں Transposition کی اصطلاح استعمال کرنے لگی۔

Genette کسی موجود متن میں ماقبل کے کسی متن کو کھویا ہوا نہیں سمجھنا چاہتا بلکہ وہ ان متون کی تلاش
کرتا ہے جو کسی موجود متن کی تشکیل میں کام آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ Genette کے یہاں بین المتونیت کی
اصطلاح محدود ہو جاتی ہے۔

Genette کا یہی اصرار کہ موجود متن کے اشاریے، چاہے وہ جس شکل میں ہوں ماقبل کے متن
میں اس کی تلاش ممکن ہے، اس کی Palimpsests کی ساری بحث کی بنیاد ہے۔ ٹینٹ اپنے نظریے کی

Architextuality, Metatextuality, Paratextuality, Hypertextuality, Intertextuality.

جن کی بدلی صورتوں کے سلسلے میں Genette کی الگ الگ اصطلاحوں کے ذریعے اپنے

Pastiche، Parody، Caricature، Relation، Transformation، Pastiche... (9)

Genette نے موفی کی وضاحت Chart کے ذریعے کرتا ہے:

Imitation، Transformation، Relation، Caricature، Pastiche... (9)

Parody، Travesty، Genres

کے سلسلے میں ژینیت جن، رسلو کو، رے، رالسا، اس کے معنی میں ژینیت جن

وضاحت ہے:

"The Pastiche is an imitation in playful mode

whose primary function is pure

entertainment, caricature is an imitation in

satiric mode whose primary function is

decision, forgery is an imitation in a serious

mode whose a dominant function is the purg

of the extension of a pre existing title rare

achievement"..... (10)

پیش قدمی کا نتیجہ ہے جس کا، لیکن مزاح و تخریب کا نتیجہ ہے

کچر طنزیہ طور پر کی گئی نقل کا نام ہے جس کا اولین مقصد طنز کرنا ہے،
فرجری ایک سنجیدہ نقل ہے جو ماقبل کے کسی ادبی کامیابی کو وسعت دیتا

ہے۔

اس بات کی وضاحت پہلے ہی کر دی گئی تھی کہ ٹینٹ متن کے نامعلوم یا کھوئے حوالوں کے بجائے
ان سرچشموں کی بازیافت میں دلچسپی رکھتا ہے جس سے کسی مخصوص متن کا ہیولا تیار ہوتا ہے۔ ٹینٹ نے اپنے
اس اقتباس میں Intertextuality کی اس صورت حال تذکرہ کیا ہے جو ماقبل کے کسی متن کی نقل سے
پیدا ہوتی ہے۔ نقل کی مختلف قسموں میں سے وہ Caricature، Pastiche اور forgery کا بیان کرتا ہے۔
وہ کہتا ہے کہ Pastiche کسی متن کی ایسی نقل ہے جو تفریحا کی گئی ہو اور اس کا مقصد بھی صرف تفریح ہی
ہوتا ہے۔ Caricature اپنی نوعیت کے اعتبار سے Satirical ہوتا ہے اور مقصد ماقبل کے کسی متن کا مذاق
اڑانا ہوتا ہے۔ Forgery ماقبل کے متن کی نقل کی ایک سنجیدہ صورت ہے جس کا اہم ترین مقصد اس متن کی
توسیع ہوتا ہے۔

اس وقت ٹینٹ کے ان خیالوں کی وضاحت مقصود نہیں کہ اس کے لیے اس مقالے کا اگلا باب
مخصوص ہے۔ فی الحال ٹینٹ کے انہیں نظریات سے بحث کی جائے گی جو خود اس کے نزدیک اہم ترین ہیں۔
بین المتونیت کی جن چار قسموں کی ٹینٹ نشان دہی کرتا ہے۔ اس میں سے چوتھے کے متعلق وہ خود ہی
کہتا ہے:

".....this fourth type that I now rebaptize
hypertextuality by hypertextuality I mean any
relationship uniting a text B (which I shall

call the hypertext) to an artier text A (I shall
of course call it hypertext) upon which it is
grafted in a manner that is not that of
community".....(11)

یہ چوتھی قسم جسے اب میں ہائپرٹیکسٹ چوائلیٹی کہتا ہوں اس سے میری مراد
ایک متن بی کا دوسرے متن اے سے تعلق ہے، متن بی کو میں ہائپرٹیکسٹ
اور متن بھی کو میں ہائپرٹیکسٹ کہوں گا جس پر دوسرا متن تیار کیا جاتا ہے۔

ماقبل کے کسی متن کو ٹینٹ Hypotext اور مابعد کے کسی متن کو Hypertext کہتا ہے۔ مثال کے
طور پر Homer کی Odyssey، Joyce کی Ulysses کے لیے ایک Hypertext کی حیثیت رکھتا ہے
یا پھر پریم چند کا گودان، سریندر پرکاش کے بجو کا کے لیے Hypotext ہے۔

Transposition کے متعلق ٹینٹ کہتا ہے:

"Whithout any doubt the most important of
all hypertextual practiees, Transposition on
the other hand can give rise to works of vast
dimentions, such as faust or Ullysses, whose
textual amptitude and asthetic ana/or
ideological ambition may mask or even
completely apfus cate their hypertextual

charater and this very productionly is linked
to the diversity of the drawformational
procedure that it brings into play".....(12)

بلاشبہ ہائپر ٹیکسٹ چول اعمال میں ٹرانسپوزیشن کو فوقیت حاصل ہے جو
دوسری طرف عظیم کارناموں کا متحرک ہو سکتا ہے، مثلاً فوسٹ یا پولیس
جس کی متنی قوت اور جمالیاتی یا نظریاتی قوت ناقبل کے متن کو پوری طرح
چھپا دیتی ہے اور یہ قوت افزائش اس مختلف الاقسام پروسیڈیور کو عمل میں
لائی ہے۔

Transposition، ٹرینٹ کے نزدیک ایسے اعلیٰ ادبی فن پاروں کو جنم دے سکتا ہے جیسے Faust یا
Ulysses۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جس کے ذریعے hypertext یا تو مستور ہو جاتا ہے یا پھر پوری طرح
غائب۔

Transposition کی بھی ٹرینٹ دو قسمیں بتاتا ہے اول تو وہ جو کسی ترجمے سے پیدا ہوتی ہے
دوسرے وہ جو کسی تھیم یا Ideologically سطح پر ہوتی ہے۔ اس میں بھی وہ اس Transposition کو ترجیح
دیتا ہے جو Theme یا Ideology کی سطح پر ہو۔ وہ ترجمے کو اس لیے زیادہ قابل اعتنا نہیں سمجھتا کہ اس سے
hypertext کی روح جاتی رہتی ہے۔ ترجمے کے سلسلے میں دنیا کی ساری زبانوں میں بحث ہوتی رہی ہے
اور سچ یہی ہے کہ ترجمے سے کسی متن کی وہ صحت تو پرقرار رکھی ہی نہیں جاسکتی ہے جو اصل متن میں موجود
ہوتا ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیں کہ ترجمے سے ہونہ ہو کوئی متن کسی دوسری زبان میں منتقل ہو جاتا ہے۔ تو پھر لفظ
کو صرف لغت کی چیز سمجھنا ہوگا۔ اس بات سے انکار ضروری ہو جائے گا کہ زبان کا کوئی تہذیبی حوالہ ہوتا ہے اور

الفاظ کے انسلاکات بھی ہوتے ہیں شاعری کا تو کسی اور زبان میں منتقل ہونا اور بھی مشکل ہے اور ترجمہ کرنے والے لوگ جانتے ہیں کہ اس سلسلے میں کیسی کیسی مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔

ٹینٹ نے Intertextuality کی پانچ صورتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ Paratextuality کو ٹینٹ اور دو اصطلاحوں کے ذریعے مکمل کرتا ہے۔ paratext جس سے اس کی مراد عنوانات، الگ باب کے عنوانات دیباچے، تقریظ اور پیش لفظ اور نوٹ ہیں اور epitext جس سے اس کی مراد انٹرویو، Publicity، announcement، تجزیہ، نقادوں سے مخاطب، ذاتی خطوط اور ادارے ہیں۔

Paratext گویا کسی متن کا وہ حصہ ہے جو اسی کتاب میں شامل ہوتا ہے اور epitext کتاب کے باہر کی چیز ہیں۔ فن پاروں کے عنوانات کبھی تو بلا واسطہ یا Direct ہوتے ہیں مثلاً ایمان دار لکڑہارا یا فرماں بردار بیوی یا پھر اسی طرح کے ظاہر اور Straight۔ کبھی یہ عنوانات (Symbolic) استعاراتی ہوتے ہیں یعنی کہانی کے کسی کردار سے اس کا تعلق نہیں ہونہ کسی کردار کا نام ہو ایسے عنوانات Symbolic یا استعاراتی ہوتے ہیں۔ Direct یا Straight عنوانات عام طور سے اخلاقی اور مذہبی امور میں روارکھے جاتے ہیں اور یہ ابہام کی تاب نہیں لاسکتے کہ اخلاقی اور مذہبی قسم کے فن پارے Unilinear یک سطحی یا Theological ہوتے ہیں۔ استعاراتی عنوانات سے اگرچہ ابہام کوئی صورت پیدا ہو جاتی ہے پھر بھی بہر صورت یہ عنوانات فن پارے کی کسی نہ کسی صورت نمائندگی کرتے ہی ہیں۔ اسے کہانی کا Clue بھی کہہ سکتے ہیں۔ عنوان کی اسی صلاحیت کی وجہ سے کوئی شاعر کہتا ہے کہ ”خط کا مضمون جان لیتے ہیں لفافہ دیکھ کر“۔

ٹینٹ کے Paratext کے سلسلے میں autographic اور allographic کی بھی بحث کی ہے۔ جیسا ان دونوں الفاظ کے لغوی معنوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ autographic وہ تحریریں ہیں جو کسی فن پارے کے بارے میں خود مصنف سے منسوب ہوتی ہیں اور Allographic وہ تحریریں جو مصنف کے

Keats، Coleridge، Shelley، Keats، Romanticism کے شیلی

۲۔ یہ امر کی جان میں ہے وہ کسی پیشہ کی اصلاح و ترقی کے لئے اپنا سہرا دے کر ہو سکتا ہے۔

[illegible]

اس کے علاوہ کسی بھی وقت پڑھنے والے کو The Anxiety of Influence

၁၂၈၆-၁၂၈၇

تہ تکثر پر علم کے Intertextuality، ہونے اور ظاہر کرنا ہے۔ جتنے ایسے ہیں کہ ہمیں خاص طور پر ملاحظہ کرنا چاہیے

بہ، The Anxiety of influence، اپنی چھٹی تقریر، Harold Bloom

-ج- فہم القرآن، ابراہیم علیہ السلام کی زندگی پر مبنی

سرۂ حقیقہ ہے۔ یہ ایک پیرائے کج طرح شریعت و شریعتیوں کی Intertextuality پر مبنی ہے۔

-مہاجر آج ہے سب، وہاں پہنچے ہیں

[illegible]

۲- Paratextual Architecture

۱- ایضا کہتے ہیں کہ

Community کیے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی

Metarextnality کے نزدیک کسی شخص میں سے وہ نکلتی ہے جس میں

۱۔ اگر کہیں کہیں ہے بس سنیہ کی آواز

Transferring the text from the source to the target language is a complex task that requires a deep understanding of both languages and the cultural context in which they are used. This process is often referred to as **Translational Equivalence** (Intertextuality) Transferring the text from the source to the target language is a complex task that requires a deep understanding of both languages and the cultural context in which they are used. This process is often referred to as **Translational Equivalence** (Intertextuality)

- مہذبہ مسیحیہ - ۱۷۷۱ء

کو اہم شعرا میں شمار کرتا ہے۔ لیکن اس بات پر کہ آخر ان شاعروں کے تاب پانے میں Milton سے جا کر کیوں مل جاتے ہیں وہ اس کی وجہ Belatedness کو بتاتا ہے۔ Belatedness اس کے نزدیک کسی واقعے کے بعد وارد ہوتا ہے۔ Bloom کہتا ہے کہ مابعد کا شاعر ماقبل کے بڑے شاعر سے کسی طرح بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہی اس کی تقدیر ہے کہ وہ اس اثر سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کرے لیکن عام طور پر یہ کوشش ناکام ثابت ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں وہ اس بات قائل ہے کہ Milton کے بعد کے تمام کے تمام شاعر Milton سے اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہے۔ ان کی شاعری میں جا بجا Milton کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

بلوم، Shakespeare کا بڑا قائل ہے۔ Shakespeare کے سلسلے میں تو وہ یہاں تک کہتا ہے کہ ہم بطور انسان Shakespeare کی ایجاد ہے۔ زندگی کو جتنے بھرپور انداز میں اس نے دیکھا اور دیکھا بغیر کسی رعب، کسی بناوٹ کے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ Bloom فرانسیسیوں سے بھی اسی لیے ناراض ہے کہ وہ Shakespeare کو بھی کم کر کے آتکتے ہیں بلکہ اس کو Lealizer کرنا چاہتے ہیں۔ جیسے کہ وہ Tryland کے خاص تہذیبی روایتوں کی ایجاد ہو۔ بلوم Shakespeare کو ایک آفاقی global poet سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ Shakespeare نے جس سطح پر Anxiety of Influence سے نجات حاصل کی وہ کسی اور سے ممکن نہ ہو سکا۔ وہ کہتا ہے کہ Shakespeare نے اتنا دیا جتنا اس نے اس دنیا سے نہیں لیا تھا۔

Anxiety of Influence کی وضاحت کرتے ہوئے بلوم، Oedipus

complex کا تذکرہ کرتے ہوئے یونانی اصطلاحوں (Father) Precursor اور ephebe

(Son) کا بھی استعمال کرتا ہے۔ Oedipus Complex فرائڈ کا نظریہ ہے جس کے تحت وہ یہ کہتا ہے کہ

بیٹے اپنی ماں سے شادی کرنا یا اسے جنسی طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں اسی لیے انہیں اپنے والد سے ایک قسم کی

نفرت ہوتی ہے اور وہ اپنے باپ کو قتل کر دینا چاہتے ہیں۔

Precursor (Father) بقول Bloom وہ شاعر ہے جو کسی دوسرے شاعر سے پہلے موجود ہوتا ہے اور ephebe (son) وہ شاعر ہے جو کسی شاعر کے بعد پیدا ہو۔ کسی کی شاعری کتنی عظیم ہے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ بعد کے شعرا کی شاعری پر اس کے کیسے اور کتنے اثرات مرتب ہوئے۔ Precursor کو ephebe قتل تو کرنا چاہتا ہے لیکن اس کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ایک خاص belatedness کی وجہ سے اس کے اثرات سے پیچھا بھی نہیں چھڑا سکتا۔

Graham Allen اپنی کتاب Intertextuality کے ۱۳۴ ویں صفحے پر Bloom کی یہ بات

نقل کرتا ہے:

"A poet, I argue..... is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being speaker to by a dead man (the precursor) outer ageously more alive than himself. A poet dare not regard himself as being late, yet can't accept a substructure for the first vision he reflectively judges to have been his precursors also". (13)

اس اقتباس کو نقل کرنے کے بعد Graham Allen کہتا ہے کہ آخری جملہ اس لیے اہم ہے کہ اس سے Bloom کے Intertextuality نظریات کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ Bloom کے

مطابق Milton کی شاعری کے بعد کے زمانے کی شاعری کے صرف دو جواز ہیں۔ پہلی تو Milton کی نقل جس سے شاعر نے یہ سیکھا کہ شاعری کیا ہے اور دوسری وہ خواہش کہ جو Milton کے اثرات سے آزادی کی ہے۔

Bloom کی بات سے اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں باتوں میں سے کوئی بھی بات بغیر Milton کی نقل کے ممکن نہیں۔ دونوں صورتوں میں Milton کے اثرات سے نجات کے امکانات کم و بیش معوم ہی ہیں۔ یعنی Milton کی نقل تو نقل ہے ہی یہ کوشش بھی کہ اس کے اثرات سے نجات حاصل کی جائے۔ اس کے وجود کے اثبات کی دلیل کے ہیں کہ کسی چیز کے مثبت ہوئے بغیر اس کی نفی ممکن نہیں ہے۔

Graham Allen کی بات بالکل ٹھیک معلوم ہوتی ہے کہ یہاں Bloom کا متن کے تئیں بین المتونی رویے کا انکشاف ہوتا ہے حالاں کہ یہاں Intertextuality کا تصور فن کار کے حوالے سے ہے۔ کرسٹوا، بارتھ اور دریدا کے یہاں فن کار کی ذاتی حیثیت کی کوئی قبولیت نہیں۔ بہر صورت بات پھرو ہیں آکر رکتی ہے کہ کیا مابعد کا متن ماقبل کے متن سے کلی طور پر آزاد ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ نوکونے اس سلسلے میں پہلے ہی یہ بات بتادی تھی کہ جس طرح تہذیب ہم سے پہلے موجود ہوتی ہے اور ہم صرف اس کو سیکھتے ہیں اسی طرح زبان بھی ہمارے لیے پہلے سے موجود ہوتی ہے اور Communication کے عمل میں اس زبان کا سیکھنا ناگزیر ہے۔ اس میں ترمیم کی کوئی صورت نہیں ہوتی۔

یہ بات بالکل سہی ہے کہ فی نفسہ زبان میں کوئی تبدیلی ممکن نہیں یعنی Langue وہیں کا وہیں رہتا ہے۔ انفرادی اظہار کے لیے Parole کا سہارا لیتے ہیں۔ اچھی بات یہ ہے کہ Langue پہ ہمارا اختیار ہونہ ہو Parole پہ ہمارا اختیار ہے کہ اسی لیے ہم اپنی شخصیت کو متشکل کرتے اور اپنی پہچان کو مقرر کرتے ہیں۔ کوئی فن پارہ بھی تو Parole ہی کی شکل اور فن پارہ فی نفسہ زبان کے بغیر وجود میں تو آ نہیں سکتا۔ اب اس سے آگے

کی بحث میں اپنی بات کی وضاحت کے لیے Parole استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ بھی

ہی۔ مئی کی شکستیں بدلنے سے اس کی اصل بھی بدل گئی۔ گونا گونا گونے پر مختلف فنکار نے بی

ہوئی۔ الگ الگ صورتیں۔ چونکہ ان کا بنیادی خیال ہی ہے کہ یہ سب ظہورِ ضمیر ہے۔ Intertextuality میں

تیں کہ وہ سب تو سب ہی کی طرف ہیں۔

Parole سے متوال متذکرہ والا اقتباس سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ Bloom بھی کسی مبینہ

رشتہ پہلے کے مبین سے جوڑتا ہے اور کہتا ہے کہ اقبال کے مبین کی بھی یہی تفسیر کے مبین کے تصور کا

ہیں ہو سکتا۔

جس طرح کرشنا کے نزدیک مبین کسی مبین کی Intertextual کے لیے ضروری نہیں ہے کہ ان

Study کی Sources بھی ضروری ہو جس کے اثرات بعد کے مبین کے موجود ہیں۔ اسی طرح

Bloom بھی اس بات کو ضروری نہیں سمجھتا۔

Allen Graham نے Intertextuality کے بارے میں Bloom پر لکھا ہے:

"All criticism that call themselves primarily

vacillate between tautology - in which the

poem is and means itself and reduction - in

which the poem means something that is not

itself a poem. Antithetical criticism must

begin by denying both tautology and reduction

a denial best delivered by the assertion that
 the meaning of a poem can only be a poem,
 but another poem - a poem not itself. And not
 a poem chosen with total arbitrariness, but
 any centre at poem by an indisputable
 precursor, even if the ephebe never read that
 poem. Source study is wholly irrelevant here,
 we are dealing with primal worlds, but
 antithetical meanings, and an ephebe's best
 misinterpretations may well be of poem he
 has never read." (14)

Bloom کسی نظم ہی کے نظم کے معنی سمجھتا ہے اور اس بات پر زور دیتا ہے معنی کے طور پر کسی نظم
 کا انتخاب خود مختار نہ طور پر نہ کیا جائے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس سلسلے میں Source Study کی کوئی
 ضرورت نہیں بلکہ کسی ephebe کا بہترین misinterpretation انہی نظموں کا ہوتا ہے جو اس نے کبھی
 پڑھی ہی نہیں ہوتی ہے۔

Bloom نے نظموں کی Misreading کے سلسلے میں بڑی دلچسپ بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کوئی
 بھی نظم پہلے کبھی یا لکھی ہوئی کسی نظم کی misreading ہے اور اسی طرح پھر misreading کا سلسلہ چل
 پڑتا ہے۔ یہاں Signifier's کی instability کے سلسلے میں Derrida کی یاد آتی ہے جسے

Freeplay of signifier کہہ سکتے ہیں یعنی ایک Signified دوسرے اور پھر تیسرے اور پھر بے شمار Signifier کو جنم دیتا چلا جاتا ہے یعنی Signified کا زبان کے باہر کوئی تصور نہیں۔ Bloom کی یہ misreading کے فلسفے کا تانا بانا بھی وہیں سے ملتا نظر آتا ہے۔ اگر نظم کی ہر قرأت اور اس قرأت کے سلسلے میں پیدا ہوئی نظم misreading ہے تو ظاہر ہے کہ دوسرے لفظوں میں Bloom بھی متن سے باہر کے کسی Signified کا انکار کرتا نظر آتا ہے۔ متن کی ہر نئی قرأت اگر اس misreading ہے تو اس کی Correct reading کیا ہے؟ اگر یہ فرض کر لیں کہ متن کی کوئی سہی قرأت ہو سکتی ہے۔ جب ہی یہ بات بھی قابل قبول ہوگی کہ متن کی غلط قرأت بھی ہو سکتی ہے یا پھر یہ کہیں کہ متن کی کوئی سہی قرأت نہیں یا پھر یہ کہ متن Signifier کے Freeplay سے زیادہ کچھ نہیں ہے یا پھر یہ کہ متن ایک tissue of question ہے جو مختلف تہذیبی مراکز سے مامور ہوتے ہیں۔ Bloom کا یہ نظریہ بھی ماقبل کے بین المتونی نظریہ سازوں کے متن کی misreading معلوم ہوتی ہے۔ شاید اسے اس کا احساس ہو گیا تھا کہ اس کے خیالات کا اظہار پہلے ہو چکا ہے لہذا اس نے بقول خود misreading کی نئی صورت حال صرف اس لیے نکالی کہ اس کی ذات کا اثبات ہو سکے۔ اپنے precursor کرسٹیوا، دریدا اور بارت کے اثرات سے ephebe یعنی Bloom خود آزادی حاصل کر سکے۔

Bloom نے misreading کا ایک Map بھی تیار کیا ہے جس کا تذکرہ اس نے اپنی کتاب The anxiety of influence میں کیا ہے۔ اسے وہ revisionary Ratio کہتا ہے ذیل میں ان چھ قسموں کا مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

Clinamen سے بلوم poetic misreading مراد لیتا ہے۔ Clinamen کو نظم کی اس خاص قرأت سے مخصوص کرتا ہے جس کے تحت Precursor ephebe کی نظم کو اس طرح پڑھتا ہے گویا وہ اس

میں ایک نوع کی ترمیم چاہتا ہو۔ یہ خود اس کی نظم کی اصلاح ہے۔ مابعد کا شاعر یہ سمجھتا ہے کہ ایک ایک حد تک تو نظم بالکل سہی رہی ہے لیکن ایک حد کے بعد اس کی شکل ایسی ہونی چاہیے جیسی خود اس نے کہی ہے۔

Tessera کو وہ نظم کی اس قرأت سے منسوب کرتا ہے جب Precursor، ephebe کی نظم اس طرح پڑھتا ہے جسے وہ اس کی نظم مکمل کر رہا ہو۔ وہ Parent poem کو ایسے پڑھتا ہے کہ اس کی اپنی شکل کو قائم رہے لیکن اس سے مراد کچھ اور ہو جیسے Precursor کو اس سلسلے میں ناکامی ہوئی ہو۔

Kenosis سے نظم کی وہ خاص قرأت مراد ہے جس سے کوئی نظم اپنے Precursor کے ساتھ نہیں چلتی۔ ephebe اپنی نظم میں اپنا اظہار کر چکنے کے بعد ایسا ظاہر کرتا ہے جیسے وہ شاعر ہی نہ رہ گیا ہو لیکن شاعر نہ ہونے کا اظہار اس طرح ہوتا ہے۔ Precursor کی نظم بھی اس کی نظم میں ضم ہو جاتی ہے۔ Bloom، Deamonization کے نزدیک نظم کی قرأت کی وہ جو صورت ہے جب ephebe، Precursor کے نظم کی عظمت کے برخلاف اپنی نظم اس طرح مرتب کرتا ہے کہ وہ بجائے کسی ایک Precursor کے کئی Precursor کی گونج بن جاتی ہے۔

Askesis سے مراد نظم کی ایسی قرأت ہے کہ ephebe اپنی انسانی اور تصوراتی قوتوں کو بروئے کار لانا ہے تاکہ وہ اوروں سے اور Precursor سے مختلف ہو سکے۔ اس طرح Precursor کے اثرات بھی کم نمایاں ہو جاتے ہیں۔

Return of the dead یا Apophiraders کو Bloom نظم کی ایسی قرأت سے منسوب کرتا ہے جب ephebe اپنے اختتامی مراحل میں اپنی نظم کا ایسے اظہار کرتا ہے جیسے Precursor پھر سے واپس آ گیا ہو لیکن اب کی بار نظم Precursor کی نہیں بلکہ خود ephebe نے Precursor کے مخصوص انداز میں نئی نظم کہی ہو۔

یہ بحث Bloom کے متعلق Graham Allen کے اس قول پر ختم کی جاتی ہے:

"The combination of a rhetorical and a

psycoanalytical approach to Intertextuality is

Bloom's particular cotribution to

contemporary literary theory movement

beyond the study of literary texts as if they

alone cant ained meaning".(15)

بین المتنیت کے لئے روٹوریکل اور سائیکو انا لیٹکل طریقے کا امتزاج

بلوم کا خاص تعاون ہے یہ تعاون موجودہ ادبی تحریک کے لئے ہے۔

نو کو اپنے مضمون What is an author میں کہتا ہے کہ سبھی writer، author ہوتے ہیں لیکن

سبھی author، Writer نہیں ہو سکتے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک فن کار کا "work" کیا ہے مثلاً جب ہم کسی

author کا Complete work یا کلیات دیکھتے ہیں تو کیا اس میں اس کی تمام چیزیں شامل ہوتی

ہیں مثلاً اس کا کوئی ذاتی خط، کسی دوکان سے خریداری یا اخراجات کی فہرست وغیرہ۔ وہ کہتا ہے کہ ایک

Private خط کا کوئی Writer ہوتا ہے author نہیں۔ کسی فن کار کے ساتھ کسی فن پارے کو منسلک کرتا ہے

اس فن پارے کے بارے میں کچھ خاص معیار مقرر کرنے جیسا ہے جو Author function کے idea سے

متعلق ہے۔ (۱۶)

نو کو کے Author function کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار فن پارے کے function کے

طور پر موجود ہے۔ وہ فن پارے کی ساخت کا تو ایک حصہ ہو سکتا ہے اس کی تفہیم کا نہیں۔ فن کار کا نام کسی سماج

اور تہذیب میں کسی Discourse کے Status کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

اپنے مضمون کے پہلے حصے میں فوکو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ author کا کوئی ٹھوس تصور نہیں ہے بلکہ یہ

بعد کے زمانے کی ایجاد ہے۔ Barthes کا تذکرہ کرتے ہوئے فوکو کہتا ہے کہ Death of the author

کا نظریہ اس سے زیادہ Radical ہے جتنا نظر آتا ہے۔ اس نے Derrida کا تذکرہ تو نہیں کیا لیکن اس کی

طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ Derrida بھی authorship سے نجات حاصل نہیں کر سکا بلکہ وہ

author کی قوتیں دوبارہ writing اور زبان سے منسلک کر دیتا ہے۔ فوکو کے خیال میں Derrida

اور بارتھ دونوں کا یہی حال ہے کہ وہ authorship کے انسلالات writing کو منتقل کر دیتے ہیں۔

فوکو کے نزدیک Author function کسی writer یا author سے منسلک نہیں ہے بلکہ وہ ایک

Set of belief کی طرح ہے جو کسی فن پارے کے Consumption, Circulation,

Production اور Class Fiction سے منسلک ہے۔

فوکو، Author function کی چار بنیادی خصوصیات بتاتا ہے اول تو یہ کہ یہ نظریہ ایک قانونی

نظام سے مربوط ہے تاکہ کسی اور مدعی کو سزا دی جاسکے۔

دوسرے یہ کہ Author function سارے متن کو اس طرح متاثر نہیں کرتا جس طرح ادبی متن

کو۔ مثلاً Science میں اس بات کے دریافت کرنے کی قطعی ضرورت نہیں محسوس ہوتی کہ Periodic

Table کی ایجاد کس نے کی۔

Author function کی تیسری خصوصیت کا تذکرہ کرتے ہوئے فوکو کہتا ہے کہ اگر ایک لمبی نظم

اچانک دریافت کی جائے اور پھر کوئی یہ کہے کہ یہ نظم Shakespeare کی ہے تو اس بات کے ثابت کرنے کی

کیا صورت ہوگی۔ مثلاً فوکو کہتا ہے کہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ Shakespeare ایک خاص ادبی سطح سے

1

2

3

4

نیچے نہیں جاسکتا لہذا یہ اس بات کی دلیل ہوئی کہ اگر وہ فن پارہ ایک خاص ادبی سطح سے نیچے ہے تو وہ Shakespeare کا نہیں ہو سکتا یعنی فن کار کا ایک معیار ہے جو اس کے work میں author funcion کے ذریعہ عود کر آتا ہے۔

چوتھی بات نو کو کے نزدیک یہ ہے کہ author کسی موجود فرد کا حوالہ نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے author اصل میں ایک narrator اور فن پارے کا writer اس گوشت پوست کے author کا کوئی alter-ego ہو سکتا ہے۔

نو کو نے بہر صورت ایک سطح پر author کے سلسلے میں Derrida، کرسٹوا اور بارتھ سے اختلاف کیا ہے۔ Graham Allen نے اپنی کتاب Intertextuality میں Rothstan اور Claybon کا ایک اقتباس نقل کیا ہے:

"Unlike Barthes and Derrida, with their bounded version of textuality, Foucault attends to the sources that restricts the free circulation of the text these connections situate a work within existing network of power simultaneously creating and disciplining the texts ability to signify. Foucault insists that we analyze the role of power on the production of textuality and of textuality in the

production of power this enfans looking
 closely at those social & political institutions
 by which subjects are subjected, enabled and
 regulated in forming textual meaning". (17)

بین المتونیت کی تعریف فی زمانہ تبدیل ہوتی رہی ہے۔ اب تو یہ ان معنوں میں کم ہی استعمال ہوتا ہے جن معنوں میں Kristeva نے اسے استعمال کیا تھا۔ Kristeva کے نزدیک بین المتونیت کی کسی موجود نشانی کی ضرورت نہیں۔ ہم کسی مضمون یا تحریر کے بعض حصوں پر انگلی رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ تحریر کا یہ حصہ بین المتونی ہے۔ اس نظریے یا تحریر کے اس طریقہ کار کو پہنچانے کی اگر کوئی صورت متعین نہیں کی جاسکتی ہے تو یہ نظریہ بھی ادب کے لیے بہت زیادہ فائدہ مند نہیں ہو سکتا۔ جب تک کوئی نظریہ پوری طرح متشکل ہو کر سامنے نہیں آجاتا اور اس کے خدو خال مقرر نہیں ہو جاتے اس کا کسی کام میں لانا ممکن کی حد تک مشکل ہے۔ بعد کے زمانے میں ژینت نے بین المتونیت کو متشکل کرنے کی کوشش کی تا کہ وہ اپنے خدو خال سے پہچانی جاسکے۔

Kristeva کسی خاص متن کو بین المتونی یا غیر بین المتونی نہیں سمجھتی بلکہ اس کے نزدیک ساری تحریریں ایک دوسرے کے لیے بین المتونی حیثیت رکھتی ہیں کہ ایک کی تفہیم دوسرے کے بغیر ممکن نہیں۔ اب بین المتونیت کی ایسی شکلوں پر زور دیا جا رہا ہے جو پہچانی جاسکیں جس کے بارے میں کہا جاسکے کہ اس تحریر میں پچھلی تحریروں کے نقوش اور حوالے ظاہر طور پر موجود ہیں۔

بین المتونیت کی اصطلاح اب ادب تک ہی محدود نہیں بلکہ Music، Photography اور Film

میں یہ اصطلاح استعمال ہو رہی ہے۔ فلموں کے Sequel اور Prequel کو بین المتونیت کی ہی ایک شکل سمجھنا چاہیے اسی طرح عام سے طور سے Photography بھی کسی موجود شے کی نقال ہوتی ہے۔ وہ بھی بین



۱۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

ہیں۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۲۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

ii) خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۳۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

i) خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۴۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۵۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۶۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۷۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۸۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۹۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۱۰۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

۱۱۔ خواتین، بچے، جوان، اساتذہ، کھڑے ہو کر کھڑے ہو کر

حوالہ جات

- 1- kristeva 1984 p 59
- 2- Barthes,Image music text p 147
- 3- Barthes,Image music text p 145
- 4- Barthes,Image music text p 146
- 5- Barthes,Image music text,fontara press,Itarper collings publisher
1977 p 147
- 6- Image music text p 148
- 7- Genette,palimprest p 1
- 8- Genette,palimprest p
- 9- Genette,palimprest p 25
- 10- Genette-university of nebraska press 1997 pg 85
- 11- Genette palimspest p 5
- 12- Genette palimspest p 212
- 14-
- 15- Genette allen Intertextuality routledge 2000 p 92
- Foucault What is an intertextuality perspective in post 16-

structural crirtism,cornell university press 1979

وختروہ کی ایسی نقل ہے جس میں مزاح کے پہلوؤں کا رخ کر کے لڑکچشی کی لگی ہوئی صورت اس سے مصنف

تک سے پہلے اور دوسری طرف سے Parody کی تعریف کی ہے۔ Parody سے مراد کئی نظم، نثر، ناول، گیت

کا قصہ مزاح پیدا کرنا ہے۔

ایک ادبی یا موسیقی کی تخلیق جس میں کسی فن کار کی تخلیق کی تریب و طریقہ کی فحاشی اور اس

for comic effect or in ridicule" (1)

"A literary or musical work is closely imitated

نعت میں Parody کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

(خود ڈی، اقیانوس، قصہ در قصہ، پیوند رازی اور زبانی زبانی)

نہیں الیہ بیت بہ طور تبہ
نہیں الیہ بیت بہ طور تبہ

کا مزاق اڑانا بھی مقصود ہو۔ Parody کی اسی خاصیت کی وجہ سے علمی حلقوں میں عام طور پر اس پر خاطر خواہ گفتگو نہیں ہو پائی۔ قدیم یونانی لوگ Parodia سے کیا مراد لیتے تھے اور آخر Parody کو Pastiche اور Travesty جیسی دوسری صنفوں سے کیسے الگ کیا جاتا تھا، یہ ایک نئی بحث کا تقاضا کرتا ہے۔

ارسطو کی کتاب POETICS میں پہلی بار لفظ Parodia کا استعمال ملتا ہے جہاں وہ اس کا استعمال کسی دوسرے مصنف Hegemon کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کرتا ہے۔

Parodia متوسط لمبائی کی ایک بیانیہ نظم ہے جو عام طور سے epic نظموں کی مخصوص بحروں میں لکھی جاتی ہے لیکن اس کا موضوع نسبتاً مزاحیہ یا طنزیہ Mock heroic ہوتا ہے۔ Parodia ایک خاص صنف ادب ہے جس کے مقابلے ہوا کرتے تھے۔ اس میں سے صرف ایک نظم Batrachomyomachia یا Battle of the fogs کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن یونانی اور بعد کے مصنفین کے نزدیک Parodia کے صرف یہی معنی نہیں ہیں بلکہ اس کا استعمال زیادہ تو اتر کے ساتھ اقتباس (quotation) جو لازمی طور پر مزاحیہ نہیں ہونے کے لیے بھی ہوا ہے۔ جس میں مقرر اور مصنف دونوں ماضی کے متن کے حوالے دیتے ہیں۔

بطور اصطلاح Parodia کی تاریخ لمبی اور الجھی ہوئی ہے۔ زمانے میں فنی مظاہر کے حوالے اس کی تعریف بدلتی گئی۔ مثلاً اب سے نصف صدی پہلے Parody کی کوئی فنی حیثیت نہیں تھی اور اگر تھی بھی تو ضمنی۔ Parody, Pastiche اور Travesty جیسی تمام فنی کاوشوں کے صرف "Burlesque" کے موضوع کے تحت برتا جاتا تھا۔ "Burlesque" کسی بھی ایسی فنی کاوش کا نام ہے جس میں معمولی موضوع کو انتہائی سنجیدگی اور سنجیدہ موضوع کو بہت معمولی انداز میں پیش کیا جائے۔

ساختیاتی اور پس ساختیاتی نقادوں کے درمیان بھی Parody کی اہمیت بہت معمولی تھی بلکہ اکثر اوقات حنفی، اس کی وجہ Parody کی وہ خاص شکل جس کی حیثیت ایک تو ثانوی تھی۔ دوسری مضحک یعنی

Parody کا بنیاد جو تو کچھ تھا نہیں تہ ہمیشہ کسی پہلے سے موجود چیز کی نقل ہوتی تھی اور یہ نقل بھی ایسی جس

کا کوئی خجندہ مقصد نہیں ہوتا تھا۔

اعداد یہ تھی کہ جب "تین الٹوینت" کا نظریہ روز پڑا تو Parody کی اہمیت بھی از سر

نور یافت کرنے کی ضرورت پڑی۔ Parody کی اہمیت کا یہ احساس بھی اس کی رسمی تاریخ ترقی کی بنا پر نہیں تھی بلکہ اس کے معنی کے مختلف غلط فہمیوں، مختلف پس منظر، عمل اور ساخت کی بنا پر تھی۔

Parody، Parody کے معنی کی بڑی خیالی ابترا تھی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ Parody نے Bakhtin

official power کو بے قابو کرنا اس طرح کا ہے۔ Parody میں دو زبانیں اور دو طریقے

اور ناگزیر دو اقلیتیں دو سرے کے مد مقابل ہوتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"Thus it is in Parody that two languages are

crossed with each other, as well as two styles,

two linguistic point of view, and in the final

analysis two speaking subjects. It is true that

only one of those languages is present in its

own right, the other is present in visibly, as

an actualizing background for creating and

perceiving. parody is an intentional hybrid, but

usually it is an intra-linguistic one". (2)

میں Parody صرف ایک ہی زبان یعنی وہ زبان جس میں Bakhtin لکھتا ہے اور ظاہر ہے کہ

Parody کی گئی ہے موجود ہوتی ہے لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ دوسری زبان جس کی Parody کی گئی وہ بھی غیر مرئی طور پر موجود ہوتی ہے۔

باختن ”اعلیٰ“ اور ”ادنیٰ“ کے فرق کے ذریعے بھی Parody کی حیثیت متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جن متن کی تقلید میں Parody کی جاتی ہے وہ اعلیٰ اور جو متن تقلید کرتا ہے وہ ادنیٰ ہے جس سے ایک دوہرا discourse پیدا ہو جاتا ہے۔ Parody پر گفتگو کرتے ہوئے Linda Hutcheon اور Lois Gates دونوں نے باختن کے اس نظریہ یعنی double discourse کو مرکز توجہ بتایا ہے۔ Hutcheon کہتی ہیں:

"Both the authourity and transgression implied by parody's textual opacuty must be taken into account. All Parody is overtly huybrid an double coiced".(3)

ظاہر ہے کہ Hutcheon کے نظریے میں Bakhtin کے نظریے کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔

Rethinking Bakhtin: Linda Hutcheon اپنے ایک دوسرے مضمون جو: extention & challanges میں شامل ہے لکھتی ہیں:

"What I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definition. The Challenge to this imitation of its original meaning as suggested

by the etymology and history of the term is
 one of the lessons of modern art that must be
 heeded in any attempt to work out a theory of
 parody that is adequate to it Joyce's *Ulysses*
 provides the most blatant example of the
 difference in both scope and intent of what I
 shall label as parody in the
 twentieth century".(4)

ظاہر ہے یہاں Hutcheon کے نزدیک Parody کی تعریف اپنی روایتی حدود سے نبرد آزما نظر
 آرہی ہے۔ محسوس ہوتا ہے Parody کی بالکل نئی تعریف سامنے آرہی ہے جو اس سے پہلے عام طور سے
 مستعمل نہیں تھی۔ Joyce کے *Ulysses* کو مثال کے طور پر پیش کر کے Hutcheon نے Parody کو
 بھی بین المتونیت کی ایک شکل قرار دے دیا ہے۔

Ulysses کو بظاہر کوئی روایت پرست شاید ہی Parody کی مثال سمجھے جس طرح بہت سے
 لوگوں کو *Don Quixote* کو بھی Parody کی کوئی شکل سمجھنے میں دشواری پیش آتی ہے۔ *Ulysses* کو
 Parody کہنے ہی کی وجہ ہو سکتی ہے آیا *Ulysses*، Parody ہے بھی کہ نہیں اس پر گفتگو کی اچھی خاصی گنجائش
 نکل آتی ہے۔

ایک تو *Ulysses* کا عنوان ہی Homer کی *Odyssey* سے ماخوذ ہے۔ دوسرے واقعات کے
 بیان کا طریقہ کہیں کہیں خاصا بے ٹکا ہے جسے Burlesque کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً Buck Mulligan کے

سٹریموں سے اترنے اور Shave کرنے کے واقعے کا بیان ایسا ہے جیسے یہ کوئی مذہبی فریضہ ہو۔ اخبار کی سرخیاں ناول کے کردار کی جانب اشارہ کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک باب میں Joyce کے کئی بڑے مصنفین کی طرز اختیار کی ہے وہ قدیم تحریر کے طریقوں سے لے کر جدید آئرش عوامی زبان تک کی نقل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ Stephen والا باب بہت زیادہ سوچنے والے دانشور کی نقالی ہے۔

پچھلی تحریروں اور واقعات کی نقل سے Joyce کی Ulysses ان معنوں میں تو Parody کم ہے جن معنوں میں اسے روایتی طور پر بولا اور استعمال کیا جاتا ہے لیکن Simon Dentith کے اس حوالے کے بعد بات صاف ہو جائے گی۔ وہ Parody کی تعریف متعین کرتے ہوئے کہتا ہے:

"I am therefor moving towards a wide and inclusive account of parody, rather than a narrowly formal one. The definition of Parody that I am about to offer is based not on any specific formal or linguistic feature, but on intertextual stance that writing adopts. Parody includes any culture at Practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice".(5)

Simon Denith کی اس بات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ parody کو صرف انہی

معنوں میں استعمال نہیں کرتا جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے بلکہ وہ Parody کو کسی بھی تہذیبی مظہر کی نقالی سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے parody کے بغیر کچھ بھی سیکھنا ناممکن ہے مثلاً زبان یا اور کچھ بھی سیکھنے کے دوران ہم جو باتیں سیکھتے ہیں اسے دہرا کر ہی سیکھتے ہیں یعنی سیکھنے کا عمل نقل کیے بغیر پایہ تکمیل کو پہنچ ہی نہیں سکتا۔ ہم جب کوئی عمل سیکھتے ہیں تو اس کی parody کے ذریعے وہ عمل سیکھ پاتے ہیں۔

ارسطو نے حالاں کہ واضح طور پر parody کی تعریف نہیں کی ہے لیکن اندازہ لگایا جاتا ہے کہ اس کے نزدیک جس طرح Comedy, low action in dramatic mode کی حیثیت رکھتا تھا اسی طرح Low action in Narrative mode کو وہ parody سمجھتا تھا۔ (۶)

Genette نے اس سلسلے میں سیر حاصل گفتگو کی ہے اور ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اقتباس یہاں نقل کر دیا جائے اور parody کے سلسلے میں کی گئی بحث اور واضح ہو سکے parody کی تین شکلوں پر گفتگو کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

"Now there three forms of parody those suggested by the term parodia and that included by text preseved by tradition are completely distinction and not easily reducible. they share a certain mockery of the epic (or potialy of any other noble or merely serious genro, provided this restriction is imposed by Aristotelian scheme - its mode of

representation is narrative, the mockery being obtained by separating the letter of the work - the text, the style - from its spirit; namely its heroic content but one results from the application of a noble text, modified or not to another subject generally vulgar; another from the transposition of a noble text into a vulgar style, the third from the application of a noble style the style of the epic in general or of the Homeric epic, in deed, if such specification has a meaning, of a single work by Homer (Iliad) to a vulgar or non-heroic subject". (7)

ثینت اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ parody تب پیدا ہوتی ہے جب متن کو یا اسٹائل کو اس کی روح یعنی اس کے Heroic مواد سے الگ کر دیا جائے یا اس کے برخلاف روح تو متن کی وہی رہے مگر متن خود ہی یا اس کا اسٹائل تبدیل کر دیا جائے۔

متن میں تبدیلی جو اس کی روح کو مجروح کرے یا متن کی روح میں تبدیلی جو بجائے خود متن ہی کو تبدیل کر دے ثینت کے نزدیک parody کی شکلیں ہیں۔ یعنی بہادری کا بیان اگر انتہائی پھوٹا انداز میں کیا

یہی Margareet Rose کا اثر ہے کہ parody کا مفہوم ہمیشہ ہی یہ بنتا رہتا ہے کہ کسی شے کی

(8) counter imitative and so, on

"Despite the fact that parodies may be both critical of and sympathetic to their targets, may critics have continued to describe parody as being only critical, or only sympathetic, or playful, or afitallory, or engage, or blasphemous, or ironic, or imitative, or

[illegible]

پارڈی (Parody) کسی شے کی تکرار یا تقلید ہے جس میں اصل شے کی شکل یا انداز میں تبدیلی کی جاتی ہے۔

۲۔ اس parody سے مزاحیہ لہجہ میں ہے

تیرے خالق اچھے طریقہ کار انسانانہ اور سنجیدہ، کسی ہنس نہی کے لیے کھڑا کر رہے ہیں۔ Comedice اور خا

ہور ہے ہیں۔

ارسطو کے اپنے طور پر parodia کو جس طرح استعمال کیا اور بعد کے زمانے میں parody کے مفہوم میں جس طرح تبدیلی آتی گئی ہے اس کا تذکرہ کرتے ہوئے Linda Hutcheon کہتی ہیں:

"I hope to suggest that there are probably no

transhistorical definition of parody possible.

It is modern parodic usage that is forcing us

to decide what is it that we shall call parody

today".(9)

Hutcheon کا کہنا ہے کہ parody کی ایسی کوئی تعریف ممکن نہیں معلوم ہوتی جو تاریخ کے ہر دور میں مناسب اور جامع و مانع ہو۔ وہ یہ بھی کہتی ہیں کہ یہ اس لفظ parody کا جدید استعمال ہے جو ہمیں parody کی تعریف از سر نو متعین کرنے کے لیے مجبور کر رہا ہے۔

ادب کے مابعد جدید تصور میں بین المتونیت کی بڑی اہمیت ہے۔ Kristeva کا یہ نظریہ اس اعتبار سے بھی قابل اہم ہے کہ اس نے متن پر ایک نئے انداز سے غور و فکر کرنے کے دروازے کھول دیے۔ ایک متن کا دوسرے تمام متون سے رشتوں کے رموز بھی کھلتے چلے گئے۔ یہی وقت تھا جب parody کے سلسلے میں بھی نئے سرے سے گفتگو کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ Simon Dentith کہتا ہے:

"My contention is simply this that parody is

one of the many forms of intertextual allusion

out of which text are produced".(10)

Dentith کا خیال ہے کہ Parody ان بین المتونی حوالوں میں سے ہیں جس کے ذریعہ متن معرض وجود میں آتا ہے۔ Dentith مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"I am therefore moving towards a wide and inclusive account of parody, rather than the narrow formal one. The definition of parody that I am about to offer is based, not on any specific formal and linguistic features, but on intertextual stance that writing". (11)

Dentith اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ Parody کی تعریف ان بنیادوں پر نہیں کرنا چاہتا۔ عام طور پر جن بنیادوں پر اس کی تعریف کی جاتی ہے بلکہ وہ اس کی بین المتونی حیثیت کا قائل ہے۔

Parody, Dentith کی دو قسموں کا بھی تذکرہ کرتا ہے اس کا خیال ہے پیروڈی general ہو سکتی ہے یا specific۔ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے general Parody کسی خاص صنف کی پیروڈی اور Specific Parody کسی خاص متن کی Parody سے عبارت ہے۔ Dentith یہ بھی کہتا ہے کہ Parody کا المیہ یہ ہے کہ وہ اسی متن کو محفوظ بھی کرتا ہے جس کو وہ برباد کر رہا ہوتا ہے۔

مابعد جدید مفکروں کے یہاں Parody کو پہلی بار سنجیدگی سے دیکھنے سمجھنے اور برتنے کا رویہ ملتا ہے۔ بارتھ، فوکو اور Kristeva کی بحثوں نے متن کے سلسلے میں جن نئی بحثوں کا دروازہ کھول دیا تھا اس میں ایک اہم بات Parody کی قدر و قیمت کی از سر نو دریافت بھی تھی۔

بین المتونی نظریہ واضح طور پر اس بات کی وکالت کرتا ہے کہ کسی متن کا کوئی آزادانہ وجود نہیں ہوتا ہے۔ کوئی ایک متن ماقبل کے متون سے کسی سطح پر آزاد نہیں ہے بلکہ ہر متن دوسرے متن سے اس طرح مربوط ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کی تفہیم نہیں ہو سکتی۔ کئی مابعد جدید مفکروں نے تو Parody اور Intertextuality کو ہم معنی الفاظ کی طرح استعمال کیا ہے۔ Linda Allen نے Hutcheon کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"Parody the key term in Hutcheon and other critic's work on Post modernism is intimately connected to notions of Intertextuality. In the index to her "The politics of Post modernism the entry for intertextuality simply derects the reader to the entry of Parody".(12)

حالاں کہ بعد میں Allen نے ان خطرات کی بھی نشان دہی کی ہے جو ان دونوں الفاظ کو ہم معنی سمجھنے سے پیدا ہو سکتے ہیں تاہم اس سے اتنا اندازہ ہو جاتا ہے کہ Linda Hutcheon جیسی اہم مابعد جدید نقاد کے نزدیک Parody کی کیا اہمیت ہے۔

Quotation اقتباس

Quotation کے سلسلے میں کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے اردو میں ادبی اصناف میں اس سے کوئی قابل ذکر کام نہیں لیا گیا ہے۔ جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے Quotation یا اقتباس کسی تحریر کا وہ حصہ ہے جو مصنف ماقبل کے متن کے حوالے کے ساتھ لکھا ہے quotation کا استعمال بجائے کسی ادبی تخلیقی صنف کے تنقید

یا علمی فضا میں زیادہ ہوتا ہے۔ ادبی اصناف میں اسکے استعمال کی گنجائش کم ہوتی ہے بلکہ یہ کہا جائے کہیں کہیں وہ بجائے فن پارے کی تفہیم یا حسن میں اضافہ کرنے کے اس کا عیب زیادہ ہو جاتا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

ادب کے دوسری صنفوں کے بالمقابل تنقید میں اقتباس کا استعمال زیادہ ہوتا ہے، اقتباس کی موجودگی یا تو مصنف کسی کی بات سے اتفاق کرنے یا اختلاف کرنے کیلئے کرتا ہے۔ مصنف اقتباس کا استعمال اسی وقت کرتا ہے جب وہ اپنی بات کو پائے ثبوت تک پہنچانا چاہتا ہے۔ جب مصنف تنقیدی مضامین یا علمی مضامین کے کسی کی بات کا انکار کرے اس میں کسی طرح کی تصحیح کا ارادہ کرے یا پھر ایسے نظریات کی تصدیق کرنا چاہتا ہے تو یہ بات اس کے لئے ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی بات کے لئے دلائل پیش کرے۔ اقتباس مصنف کی یہی ضرورت کو پوری کرتی ہے۔

بین المتونیت کے حوالے سے گفتگو کی جائے تو اس کے اہم نظرسازوں مثلاً کرسٹوا اور بارتھ کے یہاں متن کی تصور میں یہ بات بار بار کہی گئی ہے کہ متن کہ متن ماقبل کے متون کا چرہ ہوتا ہے اس کی کوئی آزاد نہ حیثیت نہیں ہوتی۔ کرسٹوا اور بارتھ تو یہ بھی کہتے کہ ماقبل کوئی بھی متن اپنی اصل صورت میں مابعد کے متن میں موجود نہیں ہوتا۔ کرسٹوا نے Intertextuality کے بجائے کسی دوسرے لفظ کے استعمال کر کے ادیبوں کو اس بات سے باز رکھنے کی کوشش بھی کی ہے کہ وہ کسی متن میں مابعد کے متون کی تلاش نہ کرے۔

نئے متن میں پرانا متن اس طرح ضم ہو جاتا ہے کہ اس کی اپنی شناخت کھو جاتی ہے اور اس کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ الفاظ کے دروبست اتنے تبدیل ہو چکے ہوتے ہیں کہ نیا متن ایک نئے مفہوم کو پیدا کرتا۔ فوکوں کا خیال تھا کہ مصنف کم سے کم اتنا تو کرتا ہے کہ پہلے سے موجود متون میں اسے ایسے حصوں کا انتخاب کر لیتا ہے جو بعد کے متن کی کسی معنوی حیثیت کو برقرار رکھتا ہے۔

ان مباحث کو نظر میں رکھیں تو یہ بات ظاہر ہونے پر نہیں لگتی کہ مابعد کا سارا متن ہی ماقبل کے معنوں

لیکن Pastiche Device کے ذریعہ بھی نئی نئی چیزیں بنائی جاسکتی ہیں۔ Pastiche کے معنی ہیں جو کچھ دوسرے کے ہاں ہے اسے کاپی کرنا اور اسے اپنے ہاں لایا جانا۔ مثلاً اگر کوئی نیا نیا شاعر آج کے دور کے شعرا کی طرح ہی شعریں لکھ کر شاعری کا فن پیش کرے تو اسے Pastiche کہیں گے۔

PASTICHE

۲۔ اگرچہ اس کا نتیجہ یہ

- اسے پارڈی کہتے ہیں۔ یہ parody ہی کی ایک قسم ہے۔
 پارڈی کے معنی ہیں ایسی چیز جو کسی اور کی ہنسی کے لیے کہی جاتی ہو۔
 اسے بھی پارڈی کہتے ہیں۔ یہ بھی parody ہی کی ایک قسم ہے۔
 اسے بھی پارڈی کہتے ہیں۔ یہ بھی parody ہی کی ایک قسم ہے۔

۱- یقیناً، جس طرح کہ

[illegible]

۱- اگر در امتحان قبول شدیم چه باید کرد؟

[illegible]

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ -

وہ، انسانی تہذیب کے سزاوارتہ اور تہذیب کے لیے سزاوارتہ، وہ، سہیہ ماحول کے لیے سہیہ ماحول اور

صاف پہچانا جائے تو ایسا فن پارہ بنیادی طور Pastiche کہا جائیگا۔ مثال کے طور پر بے شمار pastiche جاسوسی ناولوں کی شکل میں ہوتے ہیں۔ وہ یا تو Sherlock Holmes کے کرداروں کی نقل کرتے ہیں یا بجائے خود Sherlock Holmes کے کردار کا ہی استعمال کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں اردو میں اب صنفی کے ناول کی نقل میں بعد کے زمانے میں ہمایوں اشرف نے ناول لکھے ہیں، ہمایوں اشرف کے کردار، تھیم اور concept کہیں بھی ابن صنفی سے اختلاف نہیں کیا ہے۔ بلکہ سارے کردار یہاں تک کہ ابن صنفی کے ناولوں کی تھیم اور Villain بھی ہو بہو استعمال کئے ہیں۔ اردو میں حالانکہ جاسوسی ناول ادب کا حصہ نہیں سمجھے جاتے تاہم ہمایوں اشرف کے ناول Pastiche کی اچھی مثالیں ہیں۔

ہمایوں اشرف کے علاوہ وید پرکاش شرمانے بھی ابن صنفی کے کرداروں کو دوسرے ناموں سے استعمال کیا ہے۔ وید پرکاش شرما کے ناولوں میں کردار اپنی خصوصیت کے اعتبار سے ابن صنفی کے کردار ہی معلوم ہوتے ہیں۔ ناول کا تھیم میں بھی وہی ہوتا ہے، وید پرکاش کے concepts بھی ابن صنفی جیسے ہی ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں داستانوں سے متاثر ہو کر بھی کئی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو اپنی تھیم اور کردار کے لحاظ سے داستانوں سے بہت قریب معلوم ہوتی ہے، انہیں pastiche کے نمونے کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

باز گوئی:

باز گوئی سے مراد کسی متن کا دوسرے زمانے میں دوسری طرح سے اظہار ہے۔ باز گوئی کا مطلب یہ ہے ایک کہانی جو پہلے کہی گئی مابعد کے زمانے میں دوبارہ کہی جائے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک ہی کہانی بعد کے زمانے میں دوبارہ کیسے کہی جاتی اور کیوں کر کہی جاتی ہے۔

ہے۔ انور قمر نے کہانی جہاں سے شروع کی ہے یگور کی کہا وہاں ختم ہو جاتی ہے۔ انور قمر نے یہ دکھایا ہے کہ کس طرح کابلی والا ہندوستان سے واپسی کے بعد اپنے ہی ملک میں الگ الگ مسائل سے دوچار ہوتا ہے۔

بازگوئی کی کئی شکلیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہی ہے کہ کردار اپنی خصوصیات کے ساتھ ماقبل کے متون سے اٹھائے جائیں، دوی بات تھیم ہو سکتی ہے۔ ایک تو یہ ہو سکتا ہے کہ کہانی کہنے کا طریقہ ہی تبدیل کر دیا ہے۔ حالانکہ کردار وہی ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ کہانی جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے اسے دوبارہ شروع کیا جائے ان دونوں طریقوں میں بہتر طریقہ یہ ہے کہ کہانی نئے طریقے سے کہ جائے اور اس میں نئے امکانات پیدا کئے جائیں۔ ایسا کرنے میں پلاٹ میں ہلکی سی تبدیلی بھی بہت بڑا فرق پیدا کر سکتی ہے۔ مثلاً کسی ناول میں اگر کسی کردار میں موت ہو چکی وہ اور کہانی اس طرح آگے بڑھے کہ اس میں وفات پائے ہوئے کردار کا کوئی رول نہ ہو۔ مابعد کا ناول نگار سے یہ کر سکتا ہے کہ ناول کے اس کردار کو بجائے مارنے کے کہیں گم کرے اور کسی مناسب وقت پر اسے دوبارہ کہانی میں واپسی لائے۔ اس سے کہانی کو ایک بالکل نیا رخ مل سکتا ہے۔

اردو میں انور قمر کے مقابلے سریندر پرکاش کا افسانہ بازگوئی کو زیادہ بہتر صورت ہے۔ اسکی ایک وجہ تو وہی ہے جو پہلے باب میں بتائی گئی ہے یعنی انور قمر کے مقابلے سریندر پرکاش پرانے متن کے حقائق تبدیل نہیں کرتا بلکہ اس کے ساتھ ہی آگے بڑھتا ہے۔ انور قمر بے شعوری طور پر باسہوا ماقبل کے متن کے حقائق کو بھی تبدیل کر رہا ہے۔ یہ بات میرے خیال سے بازگوئی کے فن کو مجروح کرتی ہے۔

حواله جات

- 1- Starock 1986 p 87
- 2- Goldsmith 1943 p 88
- 3- Bakhtin Discourse in the novel p 279
- 4- Barthes 1984 p 82
- 5- Barthes 1977 p 193
- 6- Wimsatt & Beardsley 1954
- 7- Essays,trans Charles cotton,Of the art of conferring 111 p 8
- 8- Intertextuality,Graham Allen 2000 p 11-12
- 9- Image. Music, Text, Roland Barthes 1977-p-146
- 10- Foucault-what is an author.Tran D.F.Bouchare & sinnon.in
language counter memory practice ithaca NY cornell university
press 1977 p 124-127
- 11- Derrida 1976 p 17
- 12- Marxism and the philosophy of language pg 86, 13 - Same as 12
- 14- Emerson,coryl and cary.S.marson bakhtin.creation of a proocess
stanfull,university press 1990 p 50
- 15- Bakhtin 1984 p 53

چوتھا باب

اردو افسانوں کی بین المتونی قرأت

اردو ادب میں صنف افسانہ، داستان اور ناول کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ داستان کی روایت تو یہاں عرب و فارس سے درآئی لیکن ناول اور افسانہ مغربی ادب سے مستعار اصناف ہیں۔ اگر صرف افسانے کا ذکر کریں تو اس کی روایت زیادہ پرانی نہیں ہے بل کہ سو سال کا عرصہ ہی گزرا ہے۔ افسانہ جدید ذہن کی پیداوار ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ اندازہ ہوگا کہ مغرب میں شارٹ اسٹوری کے جتنے تجربے ہوئے، اس کا اثر اردو ادب کے اس صنف پر سب سے زیادہ پڑا ہے۔ رومانی تحریک، حقیقت نگاری، مارکسزم، جدیدیت، مابعد جدیدیت وغیرہ اسی سلسلے کی ایک کڑیاں ہیں۔ اس ضمن میں بین المتونیت Intertextuality کو کسی

بھی طور پر نظر انداز نہیں سکتا۔ بہ طور اصطلاح اس کی روایت پرانی نہیں ہے بل کہ ۱۹۶۶ء میں جولیا کرسٹوانے پہلی مرتبہ اس اصطلاح کا استعمال کیا تھا۔ اس کے بعد تو مغرب کے ساتھ اردو میں بھی اس کی روایت کا سلسلہ چل نکلا۔

اردو ادب میں آزادی کے بعد بین المتونیت کے واضح اشارے ملتے ہیں۔

”شیر آیا شیر آیا دوڑنا“ منٹو کا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ اس مشہور روایتی کہانی Fable پر مبنی ہے جس میں ایک چرواہا ہر روز بھیڑیا آیا بھیڑیا آیا کی صدائیں بلند کرتا ہے۔ لوگ اس کی یہ بات سن کر دوڑے آتے ہیں لیکن یہ دیکھ کر انہیں غصہ آ جاتا ہے کہ وہاں کوئی بھیڑیا نہیں ہوتا۔ وہ اس چرواہے کو سمجھاتے ہیں کہ اس طرح جھوٹ نہیں بولتے لیکن وہ چرواہا نہیں مانتا۔ ایک دن جب واقعی بھیڑیا آ جاتا ہے تو لوگوں کو اس کی باتوں پر یقین نہیں آتا اور کوئی بھی اس کی مدد کو نہیں پہنچتا۔

منٹو کی کہانی میں شیر کے آنے کی جھوٹی آواز لگانے والے گڈریے کے بیٹے کو لوگ پکڑ کر لے جاتے ہیں اور پنچایت بلائی جاتی ہے کہ وہ ہر روز جھوٹ بول کر لوگوں کو جمع کر لیتا ہے۔ گڈریا کا بیٹا ان سے پوچھتا ہے کہ آخر شیر کیوں نہیں آ سکتا؟ اس پر وہ لوگ جواب دیتے ہیں کہ انہیں جنگل دی پارٹمنٹ والوں نے یقین دلایا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”اونچے ٹیلے پر پر گڈریے کا لڑکا کھڑا، دور گھنے جنگلوں کی طرف منہ کیے چلا جا رہا تھا ”شیر آیا شیر آیا دوڑنا۔“ بہت دیر تک وہ اپنا گلا پھاڑتا رہا۔ اس کی جوان بلند آواز بہت دیر تک فضاؤں میں گونجتی رہی۔ جب چلا کر اس کا حلق سوکھ گیا تو بستی سے دو تین بڑھے لاٹھیاں ٹیکتے ہوئے آئے اور گڈریے کے لڑکے کو کان سے پکڑ کر لے

گئے۔ پنچایت بلائی گئی۔ بستی کے سارے عقل مند جمع ہوئے اور

گڈریے کے لڑکے کا مقدمہ شروع ہوا۔ فرد جرم یہ تھی کہ اس نے غلط خبر

دی اور بستی کے امن میں خلل ڈالا۔

لڑکے نے کہا۔ ”میرے بزرگو، تم غلط سمجھتے ہو۔۔۔ شیر نہیں آیا تھا لیکن اس کا مطلب

کیا یہ ہے کہ وہ نہیں آ سکتا؟“

جواب ملا۔ ”وہ نہیں آ سکتا۔“

لڑکے نے پوچھا۔ ”کیوں؟“

جواب ملا۔ ”محکمہ جنگلات کے افسر نے ہمیں چٹھی بھیجی تھی کہ شیر بڑھا ہو

چکا ہے۔“

لڑکے نے کہا۔ ”لیکن آپ کو یہ معلوم نہیں کہ اس نے تھوڑے ہی روز ہوئے کا یا

کلپ کرایا تھا۔“

جواب ملا۔ ”یہ افواہ تھی۔ ہم نے محکمہ جنگلات سے پوچھا تھا اور ہمیں یہ جواب ملا

تھا کہ کا یا کلپ کرانے کے بہ جائے شیر نے تو اپنے سارے دانت نکلوا لیے ہیں۔ کیونکہ

وہ اپنی زندگی کے بقایا دن انہما میں گزارنا چاہتا ہے۔“ (۱)

اس کے مزید استفسار پر لوگ کہتے ہیں کہ شیر آب بوڑھا ہو گیا ہے۔ لڑکا کہتا ہے کہ اس کا کیا ثبوت

ہے؟ سنا گیا ہے کہ اس نے کا یا کلپ کرایا تھا۔ لوگ کہتے ہیں کہ اس نے اپنے دانت نکال کر رکھ دیے ہیں۔ اس

کے شبہات دور کرنے کے لیے لوگ کہتے ہیں کہ محکمہ جنگلات کے افسر نے یہ بات حلف اٹھا کر کہی ہے۔

لڑکا کہتا ہے کہ اس کا حلف اٹھانا جھوٹا بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی دلیلوں سے مجبور ہو کر لوگ اسے زنداں میں ڈال

دیتے ہیں۔ آخر کار اُسی رات شیر آجاتا ہے اور سب کو چیر پھاڑ کر کھا جاتا ہے۔ وہ لڑکا زنداں میں ہونے کی وجہ سے بچ جاتا ہے۔ جب وہ شیر اس کے پنجرے کے پاس سے گزرنے لگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ یہ اس کے بزرگوں کی غلطی ہے کہ وہ اس کے خون کا مزہ نہیں چکھ پایا۔ لڑکا کہتا ہے کہ اب شیر کے آنے کے بعد شیر کے آنے کی اطلاع دینا زیادہ فائدہ مند نہیں ہے بل کہ ہمیشہ اس بات کے لیے چوکنا رہنا چاہیے کہ شیر کبھی بھی آسکتا ہے اور اس کی تیاری پہلے سے کر کے رکھنی چاہیے۔

”شیر آیا دھڑنا“ کا Hypotext وہ Fable ہے جس میں بھیڑیا کا نام لے لے کر چلانے والا آخر کار خود ہی بھیڑیا کا شکار ہو جاتا ہے اور لوگ اسے اس کی دروغ گوئی کی وجہ سے بچانے نہیں آتے۔ منٹو کے یہاں ایک تبدیلی تو یہ ہے کہ بھیڑیا کی جگہ شیر نے لے لی ہے دوسری تبدیلی یہ کہ شیر باقی لوگوں کو تو کھا جاتا ہے خود اس کے آنے کی جھوٹی اطلاع دینے والا بچ جاتا ہے۔

منٹو کی کہانی بدلے ہوئے حالات کی کہانی ہے۔ یہ کہانی اپنے Hypotext کو تبدیل نہیں کرتی نہ یہ کہانی اس کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔ یہ دراصل ایک نئے ماحول یا نئے حالات میں پرانی کہانی کی باز نویسی ہے۔ خطرہ کے آموجد ہونے کے بعد بچنے کی تدبیر کرنا کبھی کارگر نہیں ہو سکتا ہے۔ خطرہ کا اندیشہ ہو تو اس کی تیاری بھی پہلے کر لینی چاہیے۔ ہوش مندی اور دور اندیشی کا تقاضا بھی یہی ہے۔ ایسا ہوتا ہے کہ کبھی ایک سے حالات میں دو کہانیوں کے معنی الگ ہوتے ہیں تو یہ بھی ممکن ہے کہ الگ الگ حالات میں ایک ہی کہانی کے معنی مختلف ہو جائیں۔

منٹو کی کہانی نئے دور کی کہانی ہے۔ کہانی کی مخصوص لفظیات موجود دور کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ واضح طور پر اشارہ حکومت اور اس کے زیر سایہ ملکی انتظامیہ کی طرف بھی ہے۔ مثلاً محکمہ جنگلات، کایا کلپ، حلف وغیرہ۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”پنچایت کے ایک بوڑھے آدمی نے لڑکے کی بات کاٹ کر کہا۔ ”تم اسی گڈریے کے لڑکے کی اولاد ہو، جس کی کہانی سا لہا سال سے اسکولوں کے ابتدائی جماعتوں میں پڑھائی جا رہی ہے۔ تمہارا حشر بھی وہی ہوگا جو اُس کا ہوا تھا.... شیر آئے گا تو تمہاری ہی تکا بوٹی ارادے گا۔“

گڈریے کا لڑکا مسکرایا۔ ”میں تو اُس سے لڑوں گا۔ مجھے تو ہر گھڑی اُس کے آنے کا کھٹکا لگا رہتا ہے۔ تم کیوں نہیں سمجھتے کہ شیر آیا شیر آیا والی کہانی جو تم اپنے بچوں کو پڑھاتے ہو، آج کہ کہانی نہیں۔ آج کہ کہانی میں شیر آیا شیر آیا کا مطلب یہ ہے کہ خبردار ہو جاؤ۔ ہوشیار رہو۔ بہت ممکن ہے کہ شیر کے بہ جائے کوئی گیدڑ ہی ادھر چلا آئے، مگر اس حیوان کو بھی تو روکنا چاہیے۔“

سب لوگ کھلکھلا کر ہنس پڑے.... ”کتنے ڈرپوک ہو تم.... گیدڑ سے ڈرتے ہو۔“



گڈریے کے لڑکے نے کہا۔ ”میں شیر اور گیدڑ دونوں سے نہیں ڈرتا لیکن ان کی حیوانیت سے ضرور خائف رہتا ہوں اور اس حیوانیت کا مقابلہ کرنے کے لیے خود کو ہمیشہ تیار رکھتا ہوں۔ میرے بزرگوں! اسکولوں سے وہ کتاب اٹھا لو جس میں شیر آیا شیر آیا والی پرانی کہانی چھپی ہے۔ اس کی جگہ یہ نئی کہانی پڑھاؤ۔“ (۲)

اس لڑکے سے گاؤں والوں کا یہ کہنا بھی بہت معنی خیز ہے کہ تو اُسی گڈریے کی اولاد ہے جو لوگوں کو

لمبریز ہے، رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

- تیرے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

- تیرے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

۔۔۔

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

- ”آکر سکر و بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

- ”آکر سکر و بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

شعبہ کے سب سے بڑے رطل کی لنگریں بڑے بڑے تیرے دوست۔ ”آکر سکر و بڑے رطل

بھی میرے لہو کا ذائقہ بھی چکھ لیتے۔“ (۳)

Hypertext اور Hypotext کے Contrast سے منٹونے ایک اچھی اور کامیاب بین المتونی

کہانی لکھی ہے۔

انتظار حسین کی کہانی ”زنناری“ چھٹے بیتال کی کہانی سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ چھٹے بیتال کی کہانی یوں ہے کہ شو بھاوتی نام کی ایک نگری میں لیش کیتو نام کا راجا راج کرتا تھا اس نگر میں دیوی گوری کا ایک مندر تھا اور پاس ہی کے ایک تالاب میں بارش کے مہینے میں دور دور سے لوگ غسل کرنے آتے ہیں۔ ایک بار دھاول نام کا ایک نوجوان وہاں غسل کرنے آیا اور وہاں شدھ پت نام کے کسی شخص کی بیٹی مدن سندری کو دیکھ کر اس کے حسن سے ایسا متاثر ہوا کہ اس کے عشق میں بیکل ہو کر کھانا پینا سب چھوڑ دیا۔ اپنی ماں کے پوچھنے پر اس نے سارا حال کہہ سنایا۔ اس کے باپ نے اسے بھروسہ دلایا کہ شدھ پت اسی کی برابری کا آدمی ہے اسی لیے اس سے شادی کوئی ایسا دشوار کام نہیں۔ شدھ پت نے دھاول کے باپ کی بات مانی اور اپنی بیٹی مدن سندری کی شادی اس کے ساتھ کر دی۔ دھاول اس بات سے بہت خوش ہوا۔ ایک دن مدن سندری کا بھائی اپنی بہن اور بہنوئی کو اپنے ساتھ لے جانے آیا۔ راستے میں دیوی کا مندر تھا۔ دھاول نے سوچا کہ مندر جا کر دیوی کے درشن کر لیے جائیں۔ جب وہ مندر میں گیا تو اس کا دل چاہا کہ کیوں نہ وہ اپنا سردیوی کے چرنوں میں ارپت کر دے اور اس نے ایک تلوار سے اپنی گردن کاٹ کر دیوی کو ارپت کر دی۔ بہت دیر تک جب دھاول باہر نہیں آیا تو اس کے سارے کو تشویش ہوئی۔ جب وہ اپنے بہنوئی کو دیکھنے آیا تو گھبرا گیا کہ یہ کیا ہوا اور اس نے بھی اپنی گردن کاٹ ڈالی۔

مدن سندری نے جب دیکھا کہ دونوں میں سے کوئی نہیں لوٹا تو اُسے بھی بڑی تشویش ہوئی۔ مندر کے اندر کا حال دیکھ کر وہ بین کرنے لگی اور دیوی سے کہنے لگی کہ اس نے اس کے بھائی اور شوہر کی محبت سے

کیوں محروم کر دیا۔ مدن سندری نے طے کیا کہ وہ اپنی جان بھی دے دے گی اور وہ اس کی تیاری کر رہی تھی کہ دیوی کی آواز آئی کہ وہ مدن سندری کی قربانی سے خوش ہوئی۔ وہ مدن سندری سے کہتی ہے کہ اپنے بھائی اور شوہر کے دھڑوں سے ان کے سر جوڑ دے تو وہ پھر سے زندہ ہو جائیں گے۔ مدن سندری اس بات سے اتنا خوش ہوئی کہ اس نے جلدی میں بھائی کے دھڑ کے ساتھ شوہر اور شوہر کے دھڑ کے ساتھ بھائی کا سر جوڑ دیا۔ جب اسے اپنی غلطی کا احساس ہوا تو وہ کچھ کر نہیں سکتی تھی۔ بیتال نے راجا سے پوچھا کہ اس حالت میں مدن سندری کس کی بیوی ہوئی؟ راجا نے کہا کہ سر ہی انسانی جسم کا راجا ہے تو شوہر کا سر جس کے دھڑ پر ہے وہی اس کا شوہر ہے۔

انتظار حسین کی کہانی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں چھٹے بیتال کی کہانی ختم ہوئی تھی۔ دھڑ سے گردن جڑنے کے بعد گوپی، مدن سندری اور دھاول تینوں دیوی ماں کا گت گان کرتے ہیں۔ جب مدن سندری اور دھاول خلوت میں ملتے ہیں تو مدن سندری کو احساس ہوتا ہے کہ یہ تو وہ بدن ہے ہی نہیں جس کے روم روم کو وہ پہچانتی تھی اور ایسا ضم ہو جاتی تھی کہ دونوں میں کوئی فرق ہی نہ محسوس ہو۔ مدن سندری عجیب شک و شبہات میں پڑ گئی کہ یہ بدن آخر کس کا ہے اور پھر اسے مندر کا واقعہ یاد آیا کہ جلدی جلدی میں اس نے بھائی کے بدن کے ساتھ شوہر کا اور شوہر کے بدن کے ساتھ بھائی کا دھڑ جوڑ دیا۔ مدن سندری کی حالت غیر ہو گئی۔ وہ جھٹکے سے اٹھ بیٹھی۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہوں:

”بس انہیں باتوں میں دن بیت گیا۔ رات ہوئی اور دن بھر کی تھکی ہاری

مدن سندری سونے کے لیے دھاول کے سنگ آلیٹی۔ آج اس کی

بانہوں میں جسے اس نے کھو کر پایا تھا کتنی چاہت کے ساتھ آئی تھی اور

آج ہی اُسے ان بانہوں میں سکھ نہ ملا۔ وہ بدن آج اسے انجانا لگ رہا

تھا۔ وہ حیران کہ آج اس کے بدن کو کیا ہو گیا۔ اس بدن کو تو اس کا بدن خوب پہچانتا تھا۔ جب دونوں بدن ملتے تو کیسے گھل مل جاتے جیسے جنم جنم سے ایک دوسرے کو جانتے ہیں اور ہاتھ کیسی جانکاری کے ساتھ اس گورے گرم بدن کے بیچ یا ترا کرتا جیسے اس کے سب بھیدوں کو اس نے بوجھا ہوا ہے اور اس بجلی بھرے ہاتھ کو چھو جانے سے انگ انگ میں ایک لہر دوڑ جاتی اور پورا بدن جاگ جاتا۔ پر آج ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ بدن ایک دوسرے کو جانتے ہی نہ ہوں اور وہ ہاتھ جیسے پہلی مرتبہ اس بدن کے بیچ اترا ہو۔ مدن سندری دوسو سے میں پڑ گئی۔ کیا یہ وہی بدن نہیں جس سے روز رات کو لگ کر وہ سویا کرتی تھی۔ پھر اتنا انجانا پن کیوں۔ اپنے دوسو سے وہ بہت لڑی۔ اپنے آپ کو دیر تک روکتی رہی۔ پر ایک دفعہ بے قابو ہو کر بول پڑی ”یہ تو نہیں ہے“۔ اور اس کی بانہوں سے نکل کر اٹھ بیٹھی۔ (۴)

دھاول کے دریافت کرنے پر مدن سندری نے اسے بتایا کہ اس سے مندر میں غلطی ہو گئی تھی۔ اس نے گوپی کے دھڑ پر دھاول کا اور دھاول کے دھڑ پر گوپی کا سر لگا دیا۔ دھاول کی سمجھ میں کچھ نہ آیا حیران و پریشان تو وہ ہوا لیکن سنبھلتے ہوئے مدن سندری سے کہا کہ سر کی اہمیت جسم میں سب سے زیادہ ہے اسی لیے سر جس کا ہودھڑ بھی اسی کا ہوگا۔ مدن سندری یہ سب سن کر بھی پوری طرح مطمئن نہیں ہو سکی۔ وہ دھاول کے قریب تو آئی لیکن پھر اچانک ہی اس کے ہاتھوں اور جسم کے لمس کی اجنبیت سے الجھن میں پڑ گئی۔

دھاول مدن سندری کو سمجھا تو رہا تھا لیکن دھیرے دھیرے وہ خود بھی پریشان رہنے لگا۔ اس نے اپنی

اس بات سے کہ سر جسم کا اہم ترین حصہ ہے، مدن سندری کو قائل تو کر لیا تھا لیکن خود وہ اب بھی تذبذب کا شکار تھا۔ اُسے لگا کہ جسامت کے اعتبار سے پورے جسم کے مقابلے سر کی کیا اہمیت ہوگی۔ اس نے اپنے جسم پر غور کیا اور اپنے ہی جسم کی غیریت نے اسے بے قرار کر دیا۔ کئی بار اس کا جی چاہا کہ گوپی کے سر پر اپنا دھڑ مار دے اور کہے کہ پکڑ اپنا دھڑ۔ لیکن ایسا کرنا اب ممکن نہیں تھا۔ دھاول سوچنے لگا تھا کہ وہ خود میں اب اتنا نہیں رہا جتنا پہلے تھا۔ اس کے پورے بدن میں اس کا اپنا صرف ایک سر تھا اور باقی سارا جسم گوپی کا۔

مدن سندری بھی جب اس کے قریب آتی تو وہ اسے بھی منع کر دیتا کہ اس کے قریب نہ آئے کیوں کہ اس کا جسم ہی اس کا نہیں تو پھر اس کا کیا ہے۔ مدن سندری نے اسے اسی کی منطق میں سمجھانے کی کوشش کی لیکن دھاول پر کچھ اثر نہ ہوا۔ پہلے تو مدن سندری نے یہ سمجھا کہ دھیرے دھیرے دھاول ساری باتیں سمجھ جائے گا اور اس کی حالت پہلے جیسی ہو جائے گی لیکن دھاول کا مرض تو بڑھتا ہی جا رہا تھا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”دھاول نے بات ہنسی میں اڑانا چاہا ”چل یہ تو اچھا ہی ہوا کہ بھیتا اور پتی کا گھال میل ہو گیا“۔

وہ تڑپ کے بولی۔ ”پر مجھے یہ چتنا کھائے جا رہی ہے کہ اب میں بہن کس کی ہوں اور پتی کس کی ہوں؟“۔

یہ بات سن کر دھاول تھوڑا گڑ بڑایا۔ اب اُسے سوچنا پڑا مگر جلدی ہی اس نے دودھ اور پانی کا پانی کر دیا۔ بولا ”اری یہ فیصلہ کرنا کون سی مشکل بات ہے۔ ندیوں میں اتم گنگا ندی ہے، پر بتوں میں اتم سمر د پر بت، انگوں میں اتم مستک۔ دھڑ کا کیا ہے۔ وہ تو سب ایک سماں ہوتے ہیں۔ مانو تو اپنے مستک سے پہچانا جاتا ہے سو تو دھڑ پر مت جا۔ مستک کو دیکھ کہ وہ میرا ہے۔“

مدن سندری قائل ہو گئی۔ دل میں کہا کہ دھاؤل ٹھیک ہے۔ دھڑ کے نہ آنکھ کان ہوتے ہیں، نہ ناک منہ، کچھ بھی نہیں ہوتا۔ وہ تو بس دھڑ ہوتا ہے۔ اس نے دھاؤل کے مستک کو دیکھا اور سب بھول گئی۔

وہ دونوں اس دوری کے بعد جیسے بہت پاس آ گئے ہوں۔ ایسے ملے جیسے ایک دوسرے میں گھل جائیں گے۔ پر جب وہ ہاتھ بدن پہ آیا تو جانے کیا ہو گیا کہ وہ پھر بھڑک گئی۔ بانہوں سے تڑپ کر نکل گئی۔

”سندری، اب تجھے کیا ہوا؟“

”تجھا آرہی ہے۔“

”کس سے؟۔ اپنے پتی سے؟“

”نہیں، پتی سے نہیں۔“

”پھر کس سے؟“

”رکتے رکتے بولی۔ دھڑ سے۔“

”ہے میری دھرم پتی۔“ وہ پریشان ہو کر بولا۔ ”کیا تو پھر میرا سر اور دھڑ

الگ الگ دیکھنا چاہتی ہے۔ جان لے کہ جس کا سر اس کا دھڑ۔ سو سر بھی

میں ہی ہوں اور دھڑ بھی میں ہی ہوں۔“

جب دھاؤل نے سر اور دھڑ کے الگ الگ ہونے کی بات کی تو مدن

سندری بہت دکھی ہوئی، ایک بار اس کی آنکھوں میں وہ منظر پھر گیا دھڑ

الگ اور سر الگ۔ ”نہیں نہیں، ایسی بات منہ سے مت نکالو۔“ اس نے

۱۔ کہتا ہوں کہ میں نے اپنے لیے ایک نیا کھانا بنایا ہے۔
 ۲۔ اے، یہ کھانا تو بہت اچھا ہے، میں نے یہ کھانا کھانے کے لیے بنایا ہے۔
 ۳۔ اے، یہ کھانا تو بہت اچھا ہے، میں نے یہ کھانا کھانے کے لیے بنایا ہے۔
 ۴۔ اے، یہ کھانا تو بہت اچھا ہے، میں نے یہ کھانا کھانے کے لیے بنایا ہے۔

عام طور سے Oral Tradition میں جزیات نگاری کی گنجائش ہوتی ہے کیوں کہ اس کا مقصد تفریح کو بخوبی پرکھ کر بیان کرنا ہے۔ اسی لیے اس میں کہانیاں، کہیں کہیں مبالغہ اور فحش بھی شامل ہوتی ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جو کہانیاں کو صرف Entertain کرنا نہیں بلکہ ان کی تعلیمی اور تفریحی دونوں اہمیتوں کو برقرار رکھنے میں مددگار بنتی ہے۔

[illegible]

دیا گیا اور اس کے ہاتھ پیچھے کی طرف کر کے باندھ دیے گئے ہیں۔ بچے کو حیرت ہوتی ہے کہ نوجوان کوئی مزاحمت نہیں کرتا۔ دھیرے دھیرے عورتیں بین کرنا شروع کرتی ہیں اور گاڑی چلنا شروع ہو جاتی ہے۔ گاڑی کی منزل ایک راستے سے پہاڑ کا عقب ہے۔ بہ قولِ راوی:

”اب سب تیار تھا۔ عورتوں نے اپنے سینے پیٹنے شروع کیے اور ایک بڑے ہی دلدوز سر میں بین کرنے لگیں۔ کسی نے ہانکا لگایا اور پھر بھینسے کی پیٹھ پر زور سے تین بار چابک پڑے اور بھینسا ایک جھٹکے سے گاڑی لیے گاؤں سے باہر جانے والی پگنڈی پر چل پڑا۔ سب لوگ بالکل جم کر کھڑے تھے۔ بیل گاڑی جا رہی تھی اور اس کے پیچھے بندھا ہوا نوجوان جسے سب رسد کہتے تھے، آہستہ آہستہ سر جھکائے چلنے لگا اور پھر اس سے سات قدم کا فاصلہ رکھ کر پردہت چلنے لگا اور اس سے سات قدم کا فاصلہ چھوڑ کر گاؤں کے باقی لوگ۔ قافلہ دھول بھری پگنڈیوں پر چلتا ہوا گاؤں کی حدود چھوڑ کر آگے بڑھنے لگا۔ (۶)

افسانہ نگار کہتا ہے کہ اسے اچھی طرح یاد ہے کہ وہ انگریزوں کا دور حکومت تھا کہ لوگ انگریزی سرکار کو اس ظلم کا الزام دیتے تھے۔ ایک جگہ پہنچ کر پردہت سب کو رکنے کا اشارہ کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہزاروں سال پرانا عہد پورا ہوا اور اب یہاں سے آگے جانے کی کوئی صورت نہیں۔ پھر وہ سب لوگ ”رسد“ کے لیے دعائیں کرتے ہیں۔ اگلے روز روزہ رکھا جاتا ہے اور لوگوں کے یہاں چولہا نہیں جلتا۔ بچے کی آنکھ کھلتی ہے اور دیکھتا ہے کہ وہ نئے گاؤں میں آ گیا اور خوش ہوتا ہے کہ یہاں بکاسر کا خدشہ نہیں ہے زندگی ذرا بہتر ہوتی نظر آتی ہے کہ ایک دن پھر گاؤں کی چوپال میں گاڑی کھڑی ہوتی ہے اور لوگ اس پرانا ج لا در ہے ہوتے

ہیں۔ ایک عرصے کے بعد ایک دن اچانک پہاڑ کی دوسری طرف بجلی کڑکی۔ لوگوں نے پھر گاڑی پر اناج جمع کیا اور وہ بچہ جو آبِ جوان ہو چکا، اُسے نہلا دھلا کر ”رَسد“ کی شکل میں گاڑی کے ساتھ روانہ کیا جا رہا ہے۔

افسانہ نگار کہانی کا انجام نہیں بتاتا بلکہ انجام کا تصور قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔

سریندر پرکاش کی کہانی میں بکاسر کا کہیں تذکرہ نہیں ہے نہ سریندر پرکاش نے مہابھارت کا کوئی تذکرہ کیا ہے۔ سریندر پرکاش کی کہانی کی فضا اور اس کی بُنت سے ہی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی بکاسر کی ہے۔ براہِ راست کسی حوالے کے بغیر کہانی کے ڈھانچے کی یکسانیت سے ہم پہچان لیتے ہیں کہ Retelling یا باز گوئی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”مجھے اچھی طرح یاد ہے۔ فضا ایک عجیب، پُر اسرار، سرخی مائل دھند کا سا چھایا ہوا تھا۔ جس کی وجہ سے جانے پہچانے بھی اجنبی سے لگ رہے تھے۔ میرے تاؤ اور باپ اور ماں کے ہونٹوں پر پڑیاں سی جی تھیں اور ان کے سارے چہروں پر سفیدی گرد جم گئی تھی جیسے وہ کسی برف کے طوفان میں سے گزر کر آئے ہوں۔

میرے بھائی، بہن دروازے کی اوٹ میں سہمے کھڑے تھے اور حیرانی سے یہ سب دیکھ رہے تھے۔ گاؤں کے لوگ ہر گھر سے اناج، گڑ، دالیں، ساگ اور ترکاریاں بٹور بٹور کر چوپال پر کھڑی گاڑی میں لاد رہے تھے۔ گاڑی کے آگے ایک گہرے سیاہ رنگ کا بھینسا بٹا ہوا تھا جس کے سینک سینک دور سے لال کر دیے گئے تھے۔ بھینسے کے نتھنوں میں سے ایک ڈوری نکال کر گاڑی کے پنجرے کی لکڑی سے بندھی

تھی۔ ڈوری بالکل سفید تھی۔ لگتا تھا سوت کو بٹ کر بنائی گئی ہے۔ بھینسے
کے نتھنوں سے گرم گرم پھنکاریں نکل رہی تھیں اور اس کی خوف زدہ
آنکھیں اس بات کا پتا دے رہی تھیں کہ اُسے آنے والے حالات کا
شاید علم ہے۔ (۷)

سریندر پرکاش کی کہانی میں اس بات کا صاف اظہار ہے کہ ”رسد“ بھیجنے کا پہلا سلسلہ انگریزوں کے
زمانے کا ہے۔ بعد کے زمانے کے لیے آزادی کے بعد کے زمانے کا ذکر نہیں کیا گیا۔ قاری صرف راوی کی
عمر کے تفاوت سے سمجھ جاتا ہے کہ دوسرا واقعہ آزادی کے بعد کا ہے۔

بکاسر کے واقعے سے متاثر ہو کر سریندر پرکاش نے جو بین التونی کہانی لکھی ہے اس سے کام یہ لیا ہے
کہ ملک کی حالت جو انگریزوں کے وقت میں تھی وہی حالت اب بھی ہے۔ حکومت کی تبدیلی کے ساتھ ملک کی
علمی صورت حال میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ عوام کی حالت اب بھی وہی ہے جو انگریزوں کے وقت میں تھی
۔ پہلے تو کم سے کم اتنا تھا کہ اپنی ناکامی کا سارا الزام ہم انگریزوں کے سر لگاتے تھے۔ اب یہ بھی ممکن نہیں کہ
حکومت اپنی ہے لوگ اپنے ہیں مگر ہمارے ساتھ ہماری حکومت بھی ایسا برتاؤ کر رہی ہے جسے ہماری حکومت نہ
ہو کر انگریزوں کی حکومت ہو۔ ملک کے عام شہریوں کو آج بھی اپنی زندگی چین سے گزارنے اور اپنا کام
کرانے کے لیے قدم قدم پر رشوت دینی پڑتی ہے اور بغیر رشوت کے گھر کے راشن سے لے کر موت کا
رجسٹریشن بھی نہیں ہوتا۔

پریم چند کی کہانی ”کفن“، گھیسو، مادھو اور بدھیا کی کہانی ہے۔ کہانی کے آغاز میں بدھیا، جو مادھو کی
بیوی ہے، درِ ذہ میں مبتلا ہے۔ مادھو اور گھیسو دروازے پر بیٹھے آلو کھا رہے ہیں اور دونوں میں سے کوئی
اندر جا کر اس لیے نہیں دیکھتا کہ دوسرا زیادہ آلو نہ کھالے۔ افسانہ نگار کی دی ہوئی اطلاع کے مطابق مادھو اور

گھیسو بہت کام چور اور نکلے ہیں اور کچھ کرنا نہیں چاہتے اگر کبھی کچھ کام کیا بھی تو جب تک اس کی مزدوری چٹ نہ کر جائیں اور دو تین فاقے نہ گذر جائیں دوبارہ کام نہیں کرنا چاہتے۔ لوگ انہیں اس لیے بھی کام نہیں دینا چاہتے کہ وہ دوا ایک آدمی کام بھی ڈھنگ سے نہیں کر پاتے۔

بدھیہ اندر درازہ سے تڑپ رہی ہے اور مادھو اور گھیسو باہر بیٹھے آلو کھا رہے ہیں گ۔ گھیسو نے ٹھا کر کی شادی میں جو دعوت اڑائی تھی، اس کی بات کر رہا ہے۔ گھیسو کا خیال ہے کہ اس نے زندگی بھر پھر کبھی اتنا سیر ہو کر کھانا نہیں کھایا۔ مادھو جس کے منہ میں کھانے کے تذکرہ سے پانی آرہا ہے اس کھانے کے متعلق باتیں پوچھ پوچھ کر ہی اپنا پیٹ بھر رہا ہے۔ گھیسو کو مال داروں سے یہ شکایت بھی ہے کہ اب وہ کفایت شعاری کے چکر میں شادیوں میں خرچ نہیں کرتے۔ جمع تو وہ بہت کرتے ہیں خرچ کرنا نہیں جانتے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”مادھو نے ان تکلفات کا مزہ لیتے ہوئے کہا کہ ”اب ہمیں کوئی ایسا بھوج

کھلاتا“۔

”اب کوئی کیا کھلائے گا۔ وہ جمانا دوسرا تھا۔ اب تو سب کو کپھایت سوچتی ہے۔ سادی بیاہ میں کھرچ مت کرو۔ کریا کرم میں کھرچ مت کرو۔ پوچھو گریبوں کا مال بٹور بٹور کر کہاں رکھو گے مگر بٹورنے میں کمی نہیں ہے۔ ہاں کھرچ میں کپھایت سوچتی ہے۔“

”تم نے ایک بیس پوڑیاں کھائی ہوں گی؟“

”بیس سے زیادہ کھائی تھیں“۔

”میں پچاس کھا جاتا“۔

”پچاس سے کم میں نے بھی نہ کھائی ہوں گی۔ اچھا پٹھا تھا۔ تو اس کا آدھا بھی نہیں

ہے۔“

اور، اسی وقت، وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

”اگرچہ اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

(۷)۔ لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

تو اس وقت وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

لیکن وہ بڑے بڑے گھر کی ان اداکاروں کو دیکھ کر کہتا ہے،

”پینے“ کے غرور، ولولہ اور مسرت کا اپنی زندگی میں پہلی بار احساس کیا۔
 گھیسو نے کہا۔ ”لے جا اور آسیر باد دے۔ جس کی کمائی تھی وہ تو مر
 گئی۔ مگر تیرا اسیر باد اسے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے آسیر باد
 دے۔ بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔“

مادھو نے پھر آسمان کی طرف دیکھ کر کہا۔ ”بیکٹھ میں جائے گی
 دادا۔ بیکٹھ کی رانی بنے گی۔“ (۹)

”دوسرا کفن“ شفق کا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ وہاں سے شروع ہوتا ہے
 جہاں سے پریم چند کا افسانہ ختم ہوتا ہے۔ دوسرا کفن میں شراب
 اور کھانے کے بعد جب دونوں کی آنکھ کھلتی ہے انہیں یاد آتا ہے کہ
 انہیں تو بدھیا کے لیے کفن لے جانا تھا۔ وہ دونوں اٹھتے ہیں اور گاؤں کی
 طرف چل دیتے ہیں۔ ساتھ میں کتابھی ان کے ساتھ چلتا ہے۔ اسی
 اثنا مادھو کو اپنی بیوی کی یاد آتی ہے کہ کس طرح بدھیا اسے سارے
 سکھوں کے ساتھ جنسی سکھ بھی دیتی تھی اور اس خیال سے اس کا دل بیٹھنے
 لگا کہ ایک عورت جو آدھا پیٹ کھانا کھاتی تھی، اُس نے اسے زندگی
 کا ہر سکھ دیا اور کبھی کوئی سوال نہ کیا۔ وہ اس بات سے بھی پریشان ہے کہ
 بدھیا کی موت کے بعد اب اسے کون بیٹی دے گا۔ سب اسے
 نکما اور نکھٹو سمجھیں گے۔

ساتھ چلتا ہوا کتابھی ڈھیلا مارنے سے بھی واپس نہیں جاتا تو مادھو کو احساس ہوتا ہے کہ جو ٹھا کھانا

پھینک کر دینے سے کتا وفادار ہو گیا لیکن وہ انسان ہو کر بھی اپنی بیوی بدھیا کا وفادار نہ ہو سکا جس نے اسے اتنے سکھ دیے۔

دونوں باپ بیٹے گاؤں کی طرف جاتے ہوئے سوچتے ہیں کہ اب ان کا کیا حال ہوگا۔ جب لوگوں کو پتا چلے گا کہ انہوں نے کفن کے پیسے بھی کھالیے اور تدفین کا کچھ انتظام بھی نہیں کیا۔ ایک سوکھا درخت دیکھ وہ سوچتے ہیں کہ کیوں نہ لکڑی ہی جمع کر لی جائے تاکہ گاؤں والوں کو دکھاسکیں کہ وہ کم سے لکڑی تولائے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”رات کا کھایا پیا ہضم ہو چکا تھا اور دھیرے دھیرے بھوک بھر چکنے لگی تھی۔ مگر اب تو دور تک اندھرا تھا نہ بدھیا تھی، نہ گھر میں کچھ تھا نہ گاؤں والوں سے بھلے کی کوئی امید۔ کھیت بھی اجاڑ پڑے تھے، آلو کی فصل بوروں میں بند ہو چکی تھی۔ گاؤں سے کچھ پہلے ایک سوکھا ہوا پیڑ دیکھ کر گھیسو نے اپنے ماتھے پر ہاتھ مارا۔

”ہم بھی کتنے مورکھ ہیں۔ کفن کفن کی رٹ لگائے ہوئے ہیں، سب سے بڑی چیز آگ ہے، ہمیں چتا کی کوئی فکر نہیں، آخر لکڑی چاہیے کہ نہیں؟“

مادھو نے باپ کو تعریفی نظروں سے دیکھا۔ بڑوں کی بدھی بڑی ہوتی ہے۔ کفن نہیں تو ہم چتا کی لکڑی لے کر گاؤں پہنچیں گے، کچھ نہ ہونے سے کچھ ہونا اچھا رہے گا۔

کلہاڑی نہیں تھی اس لیے لکڑی توڑنے میں دیر بھی لگی اور طاقت بھی۔ مگر

اور اچھا دیکھتا ہے کہ ان سے ان کے لئے سہولتیں بنائی جائیں، اور وہ بھی جتنی باتیں ان کے لئے
 کر رہے ہیں، وہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔
 ان کے لئے سہولتیں بنائی جائیں، اور وہ بھی جتنی باتیں ان کے لئے

کر رہے ہیں، وہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔
 ان کے لئے سہولتیں بنائی جائیں، اور وہ بھی جتنی باتیں ان کے لئے

کر رہے ہیں، وہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔
 ان کے لئے سہولتیں بنائی جائیں، اور وہ بھی جتنی باتیں ان کے لئے

(۱۰)۔ "..... خیر کی باتیں کرنا"

تھیں، اور وہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔

کر رہے ہیں، وہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب کر رہے ہیں۔

ہے اور انسان کسی سے کتنا ہی فائدہ اٹھالے خود غرض ہی ہوتا ہے۔

شفق کے افسانے کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس نے مادھو اور گھیسو کے کردار کی اصلیت یا Originality کو مجروح نہیں ہونے دیا۔ دونوں کرداروں کی فطرت بالکل ویسی ہی ہے جیسی پریم چند کے افسانوں میں ہے۔ شفق کی کہانی نے پریم چند کی کہانی کو بالکل فطری انداز میں آگے بڑھاتے ہوئے اسے ایک ایسے انجام تک پہنچایا ہے جو آج ہم میں سے اکثر لوگوں کے لیے قابل قبول ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”آزادی ملے سینتالیس برس ہو گئے مگر پچھڑے لوگوں کی حالت میں کوئی

سدھار نہیں ہوا۔ آج کی گھٹنا نے مجھے لرزادیا ہے۔ آج ہماری ایک بہن

اس لیے پرگئی کہ اسے دوانہ مل سکی۔ اس کے گھر والوں کے پیٹ میں نہ

دانہ ہے نہ تن پر وستر۔ مین پر تکیا کرتا ہوں کہ اگر آپ لوگوں نے ہمیں

جن آدیش دیا تو ہم سماجک پری ورتن کو کتابوں سے نکال کر سب کے

درمیان لائیں گے۔ میں اپنی پارٹی کی طرف سے ان بدنصیب لوگوں کو

دس ہزار روپے کا اعلان کرتا ہوں۔“ (۱۱)

کسی سیاسی لیڈر کا یہ اعلان کرنا کہ وہ گھیسو اور مادھو کو دس ہزار روپے دے گا اور اس کی سرکار آئے گی تو وہ ایسی صورت حال پیدا نہیں ہونے دے گا، کہانی کو گھیسو کے زمانے سے نکال کر ہمارے زمانے میں لے آتے ہیں۔

مزے کی بات یہ ہے کہ پیسے دینے کا اعلان کرنے والا اب آیا ہے جب بدھیا مرچکی ہے۔ یہی پیسے اگر پہلے ملتے تو اس کی جان بچ سکتی تھی۔ گھیسو ٹھیک ہی کہتا ہے کہ کتنی عجیب بات ہے کہ جسے جیتے جی پیٹ بھر کر کھانا نصیب نہ ہو مرنے پر ریشم کا کفن ملتا ہے۔ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ اسے ووٹ دے کر حکومت میں لایا

اس کے باپ کی لاش کے بارے میں پوچھا اور پھر خود ہی اس فکر میں مبتلا ہو گیا کہ وہ اپنی لاش لے کر تو آیا ہی نہیں۔ پہلے آدمی کے استفسار پر مزے کا واقعہ بتاتے ہوئے دوسرے آدمی نے بتایا کہ اس نے سانولی اور ساڑھی والی لڑکی سے زنا کیا تھا اور اس کے حمل ٹھہر گیا تھا وہ وہاں سے بھاگا اور ایک ایسے شہر میں بھاگا جہاں ہر طرف لاشیں بچھی ہوئی تھی۔ وہاں کے لوگوں نے اس سے پوچھا کہ کیا وہ وہی تھے جنہوں نے اپنی جنم بھومی چھوڑ کر ہجرت کی تھی اور اثبات میں جواب پا کر ہنسنے لگا، لوگ اسے دوسرے لوگوں کا جاسوس سمجھتے لگے۔ اس نے بنی اسرائیلوں کے حال پر ماتم کرنے کے لیے کہا گیا۔ پھر ایک بزرگ نے بتایا کہ گیا میں جنم لینے والے نے کہا تھا کہ سب کچھ باطل ہے یہاں تک کہ حق بھی۔

پھر دوسرا آدمی ایسی جگہ پہنچا جہاں بڑا مجمع تھا اور فتح کا نقارہ بجتا تھا۔ اس نے پوچھا کہ یہ کون ہے جس کے منہ پر تھوکا گیا؟ پتا چلا کہ یہ وہی ہے۔ پہلے اور دوسرے آدمی کو اس پر شبہ ہوتا ہے کہ آخر وہ کون تھا جس کے منہ پر تھوکا گیا اور وہ ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ کہیں میں تو تو نہیں۔ تیسرے آدمی نے دونوں کا شبہ دور کرنے کے لیے کہا کہ وہ اس لاش کو جسے پہلا آدمی لے کر آیا تھا دیکھ کر فیصلہ کر لیں کہ کس کے منہ پر تھوکا گیا تھا مگر لاش کی شکل مسخ ہونے کی وجہ سے دوسرا آدمی سمجھا کہ لاش اسی کی ہے کیوں کہ جب اس کے منہ پر تھوکا گیا تھا تو اس کا چہرہ مسخ ہونے لگا تھا۔ یہ قول راوی:

”یہ تجویز دونوں فریقوں نے قبول کر لی اور پھر تینوں لاش کے پاس

گئے۔ تیسرا آدمی لاش کو دیکھ کر خوف زدہ ہوا۔ پھر بولا۔ ”اس کا چہرہ تو مسخ

ہو چکا ہے، اب اس کی کیا شناخت ہو سکتی ہے۔“

دوسرا آدمی بولا۔ ”چہرہ مسخ ہو گیا ہے تو پھر تو یہ طے ہے کہ یہ میری لاش ہے اس

لیے کہ جب میرے منہ پر تھوکا گیا تھا تو چہرہ مسخ ہو گیا تھا۔“

دوسرے کو دیکھ کر پہلے ان کے قدم ڈھیلے پڑتے ہیں، پھر سارے جسم کے اعصاب اپنا تناؤ خارج کرتے ہیں اور جب وہ ایک ہاتھ کی دوری تک پہنچتے ہیں تو جیسے ڈھے جاتے ہیں۔ لمبی چپ ان کے درمیان پڑاؤ ڈالے رہتی ہے۔ کبھی کبھار ایک آدھ جملہ، ایک آدھ بات۔ جو وہ کوئی فلسفی ہیں جو طویل سوچ بچار میں گم ہیں مگر وہ فلسفہ بالکل نہیں جانتے، بس حالات نے انہیں ایسا بنا دیا ہے۔ کبھی کبھی ان کے حافظے میں ان دیکھے انجانے دیسوں کی خوش بو بسیرا لیتی ہے۔ تب ان کی آنکھیں چمک اٹھتی ہیں۔ ان کے لہجے میں تیزی آ جاتی ہے اور وہ ان وقتوں کی بات کرنے لگتے ہیں جنہیں گزرے زمانے ہو گئے۔ بل کہ اب تو جان پڑتا ہے کہ وہ زمانے کبھی گزرے ہی نہیں تھے۔“ (۱۳)

مسلل شہر افسوس میں ان لوگوں کو اسی طرح خاموش اور مایوس بیٹھا دکھایا گیا ہے جہاں انتظار حسین کا افسانہ ختم ہوا تھا۔ امجد طفیل نے ۱۹۹۲ء کا تذکرہ کر کے مسلمانوں کی غرناطہ میں Ferdinand کے ہاتھوں ہوئی شکست کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ان تینوں میں جو قدرے جوان تھا، اُس نے بتایا کہ ایک رات اس کے دروازے پر دستک ہوئی اور اس سے کہا گیا کہ وہ رات کی بیٹھک میں ضرور شامل ہوتا کہ فیصلہ ہو سکے کہ وہ ان کا ساتھ دیں جو برسوں سے اس کے ساتھ ہیں یا ان کا جو ابھی فیل مست کی طرح آدھمکے ہیں پھر یہ بتایا گیا ہے کہ کس طرح انہوں نے ان کے ساتھ ظلم کیا اور اس میں سے تیسرا جو سب سے زیادہ کم گو تھا، اُس نے اسلامی تاریخ کے واقعات بتائے اور بغداد کی داستان سنائی۔ بوڑھا سرحد کی وجہ سے پیدا ہوئی پریشانیوں کا تذکرہ کرتا ہے

اور بتاتا ہے کہ کس طرح جہاں کسی کا بچپن گذرا اور جوانی گذری وہیں اب اس کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ وہ قابل اور روم کے حوالے سے دنیا میں بڑھتی ہوئی بدعنوانیوں کا تذکرہ کرتا ہے پھر وہ سارے قبرستان کی طرف بڑھتے ہیں اور اہل قبور کو سلام کرتے ہیں۔

امجد طفیل کی کہانی انتظار حسین کی کہانی کا Sequel ہے لیکن وہ کہانی کو کسی انجام تک نہیں پہنچاتے۔ کہانی اب بھی Open Ended ہے۔ امجد طفیل کے یہاں کہانی میں وہ خاص طرح کا الجھاؤ اور گاڑھا بیانیہ نہیں ہے جو انتظار حسین کا خاصا ہے تاہم کہانی آگے بڑھانے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔

انتظار حسین کی کہانی میں تقسیم کا کرب صاف دکھائی پڑتا ہے۔ ملک کی تقسیم کے نتیجے کے طور پر دونوں طرف کے لوگوں کا کیا حال ہوا، اس کو انتظار حسین نے بڑی فن کاری سے افسانوی روپ دیا ہے۔ امجد طفیل کے یہاں یہ کاری گری سرے سے مفقود نہیں تو اس کی تیزی میں کمی ضرور محسوس ہوتی ہے۔

انتظار حسین نے چوں کہ ایک پوری قوم یا ایک پوری Community کا مرتبہ بیان کیا ہے اس لیے ان کے یہاں کسی کا نام نہیں سنائی دیتا صرف پہلے، دوسرے اور تیسرے یعنی Number یا ہندسہ کے حوالے سے اس کی پہچان ہوتی ہے۔ تقسیم کے بعد ملک میں جو صورت حال پیدا ہوئی تھی اس میں انسانوں کی حیثیت بھی صرف ہندسوں کی ہی تھی۔ امجد طفیل کے یہاں ہندسوں کے بجائے عمر کے پڑاؤ کے ذریعے انسانوں کی حیثیت متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

انتظار حسین اور امجد طفیل دونوں نے اسلامی تاریخ کے اہم واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ امجد طفیل کے یہاں اسلامی تاریخ کے واقعات انتظار حسین کے مقابلے زیادہ Pronounced معلوم ہوتے ہیں۔ امجد طفیل کا زور مسلمانوں کی موجودہ زبوں حالی اور اس کی شاندار تاریخ پر زیادہ ہے۔ انتظار حسین کا Dominant theme ہجرت اور ملک کی تقسیم ہے۔ امجد طفیل کے افسانے کی بین المتونی حیثیت Sequel

کی ہے۔ عام طور پر Sequel میں کہانی آگے بڑھتی ہے امجد طفیل نے کہانی آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہوئے تمام لاشوں کو قبرستان تک پہنچا دیا ہے۔ اس افسانے کا آخری اقتباس ملاحظہ ہو:

”رات کی تاریکی نے چاروں اور بسیرا کیا ہے۔ شرق غرب شمال جنوب اس مقام پر آکر ایک ہو گئے ہیں۔ وہ چاروں کہ مختلف سمتوں سے آئے تھے، صفر مقام پر نہ جانے کتنے وقت سے پڑے ہیں۔ یہ شہر جو شہر افسوس ہے، وہ اس سے نکلنا چاہتے ہیں۔ مگر جس سمت کو چلتے ہیں، یہ شہر اسی سمت بڑھنے لگتا ہے اور ہمیشہ ان سے چار قدم آگے رہتا ہے۔ وہ چاروں اپنے پاؤں کے تلوؤں سے زمین کو پیچھے دھکیلتے ہیں اور زمین ان کے پاؤں یوں پکڑے ہے کہ چھڑائے نہیں چھوڑتی۔“ (۱۴)

غلام عباس کی کہانی ”ناک کاٹنے والے“ میں تین شخص عجیب و غریب لباس پہنے ایک رنڈی کے کوٹھے پر بیٹھتے ہیں جہاں رنڈی ننھی جان موجود نہیں ہے۔ اس کا طبلہ نواز رنگ علی اور سازندہ حسین علی وہاں موجود ہیں۔ دریافت کرنے پر پتا چلتا ہے کہ ننھی جان چشتی صاحب کے ساتھ سینما دیکھنے گئی ہیں۔ اس درمیان میں جبار خاں اور غلام عباس نے یہاں بھی مکالموں سے زیادہ کام لینے کی کوشش کی گئی ہے لیکن مصنف بھی کہانی میں برابر کا شریک ہے اور اپنی طرف سے برابر اطلاعات فراہم کر رہا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”تین شخص چنے پہنے، سر پر آڑی ترچھی پگڑیاں باندھے، ننھی جان کے کمرے

میں داخل ہوئے اور چاندنی پر گاؤں تکیہ سے لگ کر بیٹھ گئے۔

”مزانج تو اچھے ہیں سرکار؟“ رنگ علی نے پوچھا۔

ان تینوں میں سے کسی نے اس کی مزانج پر سی کی رسید نہ دی۔

گلابی جاڑوں کے دن تھے۔ باہر ہلکی ہلکی بوند باندی ہو رہی تھی۔ رات خاصی ہو چکی تھی۔ ایک منٹ تک خاموشی رہی جس کے دوران تینوں آدمی تیز تیز نظروں سے کمرے کا جائزہ لیتے رہے۔ اس کمرے سے ملا ہوا ایک چھوٹا سا کمرہ تھا جو خواب گاہ کا کام دیتا تھا۔ انہوں نے اپنے کچھڑ بھرے چپل نہیں اتارے تھے جس کی وجہ سے اجلی چاندنی پر دھبے ہی دھبے پڑ گئے تھے۔

”جبار خاں:“ ان میں سے ایک نے دوسرے سے کہا۔ ”پتوس دو کہ پوچھو کہ رنڈی لوگ کدھر ہے؟“

”تمہارا رنڈی لوگ کدھر ہے؟“ جبار خاں نے رنگ علی سے سوال کیا۔

”باہر گیا ہے۔“ رنگ علی نے کہا۔ جس وقت وہ آئے تو یہ پان بنارہا تھا۔

”باہر کدھر؟“ جبار خاں نے پوچھا۔

”سینما دیکھنے۔ سینما، بایسکوپ؟“ رنگ علی نے پوچھا۔“ (۱۵)

اس کہانی میں اہم کردار کا دوست صحبت خاں دونوں سازندوں سے بدتمیزی سے پیش آتا ہے ان سے اپنے سر میں تیل ڈالواتے اور اپنے پاؤں دبواتے ہیں۔ حسین علی کو جب تذبذب ہوتا ہے اور وہ سوال کرتا ہے تو اس کے منہ پر ایک گھونسہ لگایا۔ جبار خاں اور صحبت خاں اپنی مرضی سے عجیب عجیب چیزوں کی فرمائشیں بھی کرتے جاتے ہیں جس میں سے زیادہ تر چیزیں وہاں موجود نہیں ہیں۔

رنگ علی سے اپنے آنے کا مقصد دریافت کیے جانے پر جبار خاں کہتا ہے کہ وہ ننھی جان کی ناک کاٹنے آیا ہے۔ یہ سن کر رنگ علی پر وحشت طاری ہو جاتی ہے اور اس کے پیروں میں گر جاتا ہے کہ وہ ایسا نہ کریں۔ کچھ لوگ جو اس رات ننھی جان سے ملنے آتے ہیں ان سے بھی یہ جھوٹ کہہ دیا جاتا ہے کہ ننھی جان

George کے پوچھنے پر AL بتاتا ہے کہ وہ کسی Ole Anderson جو ایک انعام یافتہ Boxer

ہے، کا خون کرنے آئے ہیں۔ George جب اس سے خون کی وجہ دریافت کرنا چاہتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ بس ایسے ہی ایک دوست کے لیے۔ AL اور Max کو یہ لگتا ہے کہ شام کو Anderson وہیں کھانا کھانے آئے گا لیکن Anderson کے بہت انتظار کے بعد بھی نہیں آتا، تھک ہار کر AL اور Max چلے جاتے ہیں۔ پھر George کے کہنے پر Anderson, Nick کو اس بات کی خبر دینے جاتا ہے کہ دو لوگ اسے مارنے آئے تھے۔ Anderson جو دیوار کی طرف منہ کر کے لیٹا ہے، اس بات پر کسی طرح کارڈ عمل ظاہر نہیں کرتا بلکہ Nick سے کہتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں کچھ نہیں کر سکتا۔ Nick آخر کار وہ شہر چھوڑ کر چلا جاتا ہے جہاں ایک آدمی کو اس بات کی بھی پروا نہیں کہ کوئی اسے مارنے آیا تھا۔

Hemingway کی کہانی میں ہوٹل میں دو لوگ ہی داخل ہوتے ہیں۔ غلام عباس کے یہاں یہ تین لوگ ہیں۔ Hemingway کی کہانی کی طرح غلام عباس کی کہانی میں بھی آنے والے لوگ ایسی چیزوں کا تقاضا کرتے ہیں جو اس وقت وہاں موجود نہیں ہیں۔ دونوں کہانیوں میں نوواردوں کی زبان خاصی مشکل دکھائی گئی ہے۔ ہوٹل کے اہل کار سے دونوں کی کہانیوں میں بدتمیزی کی گئی ہے دونوں ہی کہانیوں میں قتل کرنے کی کوئی Valid وجہ نہیں بتائی گئی ہے۔

Hemingway کی کہانی دو Scenes میں ہے جب کہ غلام عباس کی کہانی ایک ہی Scene میں ختم ہو جاتی ہے۔ The Killers میں گھڑی کا وقت سے آگے چلنا، Order کی جانے والی چیزوں کا موجود نہ ہونا، Nick کے انڈرسن کے گھر جا کر مالک مکان کے بجائے Caretaker سے ملنا، Anderson کا دیوار کی طرف منہ کر کے لیٹے رہنا اور کوئی رد عمل سے معزّر رہنا ایسے جزئیات ہیں جس سے کہانی کی فضا کا ایک خاص تاثر قائم رہتا ہے۔ غلام عباس کے یہاں ایسی جزئیات نہیں ملتی۔

غلام عباس کی کہانی میں رنڈی کی ناک کا مثالی نقوی سطح پر ایک معنی تو پیدا کرتا ہے کہ اس سے اس کے حسن پر منفی اثر پڑے گا لیکن محارثہ رنڈی کی ناک کٹنے سے کیا فرق پڑتا ہوگا کہ رنڈی کی تو ناک ہوتی ہی نہیں۔

Hemingway کی کہانی میں ایک انعام یافتہ مکے باز کا قتل بہت معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ ایک مکے باز جو Professionally مار پیٹ کرنے کے لیے Trained ہے اور جسے انعام بھی مل چکا ہے۔ اس بات سے بالکل بے پروائی کا اظہار کرتا ہے کہ دو لوگ اسے قتل کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بات بہت عجیب معلوم ہوتی ہے اس Contrast کی وجہ سے کہانی میں جو شدت پیدا ہوتی ہے وہ غلام عباس کی کہانی میں نہیں ہے۔

غلام عباس کی اس کہانی کو Pastiche کی ایک مثال سمجھنا چاہیے کیوں کہ Pastiche کسی متن سے متاثر ہو کر اس کا مذاق اڑائے بغیر اس کی سنجیدہ طور پر نقل کرنے کا نام ہے۔

ٹیگور کا ”کابلی والا“ ایک جوان افغان کی کہانی ہے جو گلیوں میں گھوم کر میوے اور پھل بیچتا ہے۔ اس کی ملاقات ایک چھوٹی سی بچی سے ہوتی ہے جس سے اسے بڑی انسیت ہو جاتی ہے۔ پہلے تو وہ بچی کا بلی والے سے ڈرتی ہے لیکن دھیرے دھیرے اسے بھی کابلی والے سے ایک تعلق سا ہو جاتا ہے۔ کابلی والا گھنٹوں بیٹھا اس لڑکی سے باتیں کرتا ہے۔ دراصل اس کی اپنی بھی ایک بچی ہے جو اسی عمر کی ہوگی۔ وہ اس بچی میں اپنی بیٹی کا عکس دیکھتا اور اس سے بڑی محبت کرتا ہے۔ افسانہ ”کابلی والا“ کا اقتباس ملاحظہ ہو: ”(۱۷)

ایک دن کابلی والے کا کسی سے اس بات پر جھگڑا ہو جاتا ہے کہ وہ ادھار کے پیسے واپس نہیں دینا چاہتا۔ اس بات پر ناراض ہو کر کابلی والا اسے چھری مار دیتا ہے اور اسے آٹھ سال کی جیل ہو جاتی ہے۔ اپنی سزا کاٹ کر جب کابلی والا واپس آتا ہے تو سیدھے اس بچی سے ملنے جاتا ہے جہاں اس کی شادی ہو رہی ہوتی ہے۔ اس کا باپ اسے بتاتا ہے کہ آج بہت کام ہے کل آنا لیکن جب کابلی والا میوہ دیتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ یہ بچی کے لیے ہے تو اس کا باپ منی کو بلاتا ہے۔ کابلی والے کو تو یہ خیال ہی نہیں رہتا کہ ان آٹھ

برسوں میں منی بڑی ہوگئی ہوگی اور اس کے سرال جانے کا وقت آگیا ہوگا۔ اسے پھر اپنی بیٹی کا خیال آتا ہے کہ وہ بھی اب اتنی ہی بڑی ہوگئی ہوگی۔ لڑکی کا باپ اسے کچھ پیسے دیتا ہے اور کہتا ہے کہ تم اپنی بیٹی کے پاس اپنے دیس چلے جاؤ۔

اس متن کو بنیاد بنا کر انور قمر نے افسانہ ”کابلی والا کی واپسی“ لکھا ہے۔ انور قمر کی کہانی میں کابلی والا جب اپنے گھر پہنچتا ہے تو وہاں کی صورت حال بالکل بدل چکی ہوتی ہے۔ اپنے ہی ملک میں قدم قدم پر اس سے غیر ملکیوں جیسا سلوک کیا جاتا ہے۔ اس سے طرح طرح کے سوال کیے جاتے ہیں۔ وہ بہت پریشان ہوتا ہے۔ وہ اپنے گھر پہنچتا ہے۔ اپنے لوگوں سے اور اپنی بیٹی سے ملتا ہے۔ روسی فوج اسے دوبارہ بلوالیتی ہے اور یہ سمجھتی ہے کہ وہ کسی خفیہ مشن پر افغانستان بھیجا گیا ہے۔ وہ ان لوگوں کو بہت یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام ہوتا ہے آخر ان باتوں سے تنگ آکر کابلی والا ایک رات کسی طرح افغانستان سے واپس ہندوستان آجاتا ہے اور منی کے باپ سے ملتا ہے۔ منی کا باپ بھی اب اپنی بیٹی کی شادی کے بعد اکیلا ہے۔ وہ کابلی والے سے اپنے ہی پاس رہنے کے لیے کہتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”کابلی والے کے ہونٹ لرزے۔

”اچھا صاحب اب میں چلوں، وقت کم ہے۔ کچھ سامان بھی خریدنا ہے۔ صبح چار

بجے کی گاڑی ہے۔“

”ہاں خان۔“

جیسے میں نیند سے جاگا۔ کوئی دردناک خواب دیکھتے ہوئے چونکا۔

”اب کب آؤ گے خان؟“

میں نے اس کے دونوں ہاتھوں کو اپنے دونوں ہاتھوں میں تھام کر اپنے سینے سے

گلے لگاتے ہوئے کہا۔ ایک انجانے دکھ سے اس کی آنکھیں بھر آئیں۔ اس نے ایک لمبا سانس چھوڑ کر کہا۔

پتا نہیں صاحب.... اکیس برس کے بعد لوٹا ہوں.... پلٹ کر دیکھو تو یہ عرصہ کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا!.... آگے دیکھو تو ایک ناقابل عبور پہاڑی راستہ!.... اب شاید ہی واپسی ہو۔ (۱۸)

انور قمر نے اپنے افسانے کی بنیاد کابلی والا کے افسانے پر رکھی ہے۔ انور قمر کا افسانہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جہاں ٹیگور کا افسانہ ختم ہوتا ہے۔ یعنی اسے ٹیگور کے افسانے کا Sequel سمجھنا چاہیے لیکن انور قمر کے یہاں ٹیگور کے افسانے کئی سطحوں پر اختلاف ملتا ہے۔ ایک تو حقائق کی سطح پر۔ مثال کے طور پر:

- ۱۔ ٹیگور کے افسانے میں کابلی والے کو آٹھ سال کی سزا ملتی ہے اور انور قمر کے افسانے میں اکیس سال کی۔
- ۲۔ انور قمر کے یہاں راوی کا بیٹی والے سے اچھا تعلق دکھایا گیا ہے جیسے دونوں ایک دوسرے کے بہت قریب ہوں لیکن کابلی والا میں دونوں کے درمیان وہی فرق ہے جو ایک عام اور خاص آدمی کے درمیان ہو سکتا ہے۔ یہاں تک کہ شادی کے دن جب کابلی والا منی سے ملنے آتا ہے تو ایک بار راوی اسے منع کر دیتا ہے۔

- ۳۔ ٹیگور کے افسانے میں اس نقشے والی کتاب کا کہیں ذکر نہیں ہے جس کا تذکرہ انور قمر نے کیا ہے۔
- ۴۔ ٹیگور کی کہانی میں کابلی والے کا جھگڑا چادر کے پیسے واپس نہیں کرنے کی وجہ سے ہوتا ہے جب کہ انور قمر نے اس کی وجہ میوہ کو بتایا ہے۔

انور قمر کی کہانی راوی کی سطح پر بھی ایک اختلاف ملتا ہے۔ ٹیگور کی کہانی کی طرح انور قمر کی کہانی بھی واحد متکلم یعنی First Person میں کہی گئی ہے لیکن جب کابلی والا افغانستان واپس چلا جاتا ہے۔ اس کے

بعد کی کہانی کا راوی Third Person ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ Omaipresent، First Person نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کے نقطہ نظر سے کہی جانے والی کہانی میں صرف ان واقعوں کا ذکر ممکن ہے جو اس کی موجودگی میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔

راوی کا بلی والے کے ساتھ افغانستان نہیں جاتا ہے اس کے پاس وہاں کے حالات کا من و عن بیان کرنے کا کوئی وسیلہ موجود نہیں ہے۔ کہانی اچانک خود بخود بیان ہونے لگتی ہے اور راوی First Person غائب ہو جاتا ہے۔ انور قمر نے کہانی میں اس بات کا کوئی جواز فراہم نہیں کیا ہے لہذا اُسے کہانی کا عیب سمجھنا چاہیے۔ اگر انہیں یہ سارا حال بیان کرنا تھا تو وہ آسانی سے Third Person کے حوالے سے کہانی بیان کر سکتے تھے اور اس سے فنی سطح پر بھی کہانی پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”صبح کی سیر کے بعد جب میں گھر لوٹا تو اپنے دروازے پر میں نے ایک شخص کو کبل اوڑھے اکڑوں بیٹھا پایا۔ مجھے حیرت ہوئی کہ یہ شخص کون ہے جو سویرے سویرے آپہنچا ہے۔ میرے قریب پہنچنے سے پہلے ہی وہ شخص کھڑا ہو گیا۔ دھول میں اٹا ہوا بوسیدہ لباس میں ملبوس، تھکن اور نیند سے نڈھال رحمت۔

ار.....رے.....رے....تم کب آئے؟

میں نے اسے گلے لگاتے ہوئے کہا۔

گھر گئے بھی یا نہیں؟ بال بچے تو ٹھیک ہیں نا؟

ہاں صاحب سب ٹھیک ہیں۔ بیٹا جوان ہو چکی ہے۔ بیوی زرا بوڑھی

ہو گئی ہے۔ بھائی کے گھر دوڑ کے پیدا ہوئے ہیں۔ اس کا کاروبار ٹھیک

انڈرسن کی کہانی "The Emperor's new dress" کو بنیاد بنا کر اقبال مجید نے ”پوشاک“ افسانہ لکھا۔ انڈرسن ایک بادشاہ کا ذکر کرتا ہے جس کا سب سے بڑا شوق نئے کپڑے بنوانا ہے۔ اسے اپنی عوام سے کوئی مطلب نہیں ہے نہ اسے اس بات کی پروا ہے کہ حکومت کس طرح چل رہی ہے، نہ کسی اور بات کی۔ وہ صرف اپنے لیے نئے لباس بنوانا چاہتا ہے تاکہ وہ اس کی نمائش کر سکے۔

وہ کسی محفل، کسی ادبی پروگرام میں بھی صرف اس لیے شریک ہوتا ہے تاکہ لوگ دیکھ سکیں کہ اس کے نئے کپڑے کیسے ہیں۔ ایک بار دو جولا ہے آتے ہیں اور بادشاہ سے کہتے ہیں کہ وہ ایسے کپڑے تیار کر سکتے ہیں جو آج تک کسی نے نہیں پہنے اور وہ کپڑے ایسے ہیں کہ ذہن، لائق اور عاقل کو ہی کپڑے نظر بھی آئیں گے۔ بادشاہ اپنے اشتیاق کو چھپا نہیں پاتا اور فوراً حکم دیتا ہے کہ نئے کپڑے پر کام شروع کر دیا جائے۔ چالاک جولا ہے بادشاہ سے سونے، ریشم اور رقم اینٹھتے ہیں اور کچھ بھی نہیں بنتے بس پیسے کا بہانہ کرتے ہیں۔

بادشاہ اپنے وزیر کو نیا لباس دیکھنے کے لیے بھیجتا ہے۔ وزیر کچھ نہیں دیکھ پاتا اور سوچتا ہے کہ اگر اس نے اس بات کا اظہار کر دیا تو وہ بے وقوف اور نالائق سمجھا جائے گا۔ بعد میں سارے دیکھنے والے بھی یہی سوچتے ہیں اور آخر کار بادشاہ بھی کوئی لباس تو نہیں دیکھ پاتا مگر خاموش رہتا ہے کہ کہیں وہی سب سے زیادہ نالائق نہ سمجھا جائے۔ آخر کار وہ اپنے تئیں وہی لباسِ فاخر پہنے اپنے عوام کا امتحان لینے کے لیے نکل پڑتا ہے۔ تمام لوگ یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتے ہیں کہ بادشاہ ننگا ہے لیکن سب کے ساتھ وہی مسئلہ درپیش ہے کہ کہیں وہ بیوقوف نہ سمجھا جائے۔ جب بادشاہ بھیڑ کے ایک حصے سے گذرتا ہے تو ایک بچہ اسے دیکھ کر چیختا ہے کہ بادشاہ تو ننگا ہے اور پھر دھیرے دھیرے یہی بات ساری عوام کہنے لگتی ہے۔ بادشاہ کو بھی لگتا ہے کہ یہ لوگ ٹھیک کہہ رہے ہیں لیکن وہ عوام پر کوئی خراب تاثر نہیں چھوڑنا چاہتا اسی لیے اس وقت تک صبر کرنا چاہتا ہے جب تک کہ وہ واپس محل نہ پہنچ جائے۔

اقبال مجید نے انڈرسن کی کہانی کو بنیاد بنا کر کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ اُن کے افسانے کی ابتدا یوں

ہوتی ہے:

”اور تب اینڈرسن کے اس عاقل بادشاہ نے اپنی رعایا کی فہم و فراست کو پرکھنے کے لیے یہ کہا کہ وہ اُس پوشاک کو پہن کر ہاتھی پر بیٹھا۔ اراکین سلطنت اور امرا و منصب داروں کو اپنے ساتھ لیا اور ایک عالی شان جلوس اپنی سواری کا شہر میں نکالا۔ وہ یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ اُس کی رعایا میں کتنے لوگ عقل مند ہیں، کتنے لوگ اُس پوشاک کو دیکھ سکتے ہیں کہ جسے وہ زیب تن کیے ہوئے تھا کیوں کہ کپڑا بننے والوں نے یہی کہا کہ وہ جو کپڑا وہ بادشاہ کی پوشاک کے لیے بن رہے ہیں کہ اُس کپڑے کو صرف وہی دیکھ سکیں گے جو دانا اور عاقل ہیں، بے وقوفوں کو وہ کپڑا نظر نہیں آ سکتا۔“ (۲۰)

اقبال مجید کی کہانی میں بادشاہ جب یہ بات سن کر محل میں واپس آتا ہے وہ نگاہے تو سخت بے چین ہوتا ہے اور Personal Secretary سے کہہ کر اسی وقت کا بینہ کی میٹنگ طلب کرتا ہے اور اپنی حکومت کے بچوں کی کندھنی پر اظہارِ افسوس کرتا ہے۔ ایک عاقل وزیر اُسے مشورہ دیتا ہے کہ بادشاہ کو مغموم ہونے کے بجائے حکومت کے سارے وسائل عوام کو یہ باور کرانے میں صرف کر دینے چاہئیں کہ بادشاہ کا لباس کتنا دلکش اور خوبصورت ہے۔ بادشاہ اس بات سے خوش ہو کر وزیر کو مال کر دیتا ہے۔

حکومت اپنے سارے وسائل اس کوشش میں لگا دیتی ہے کہ بادشاہ کے لباس کی شہرت دور دور تک ہو اور لوگوں اور بچوں کو اس بات کا یقین آ جائے کہ بادشاہ نگاہیں اور اس کا لباس انتہائی خوبصورت اور دلکش

ہے۔ اسکولوں، کالجوں اور پھر اسی طرح سائنس دانوں کی بھی مدد لی جاتی ہے کہ بادشاہ کے لباسِ فاخرہ کی تعریف و توصیف کے کلمات کہے جائیں اور ثابت کیا جائے کہ بادشاہ کا لباس انتہائی خوب صورت اور دل فریب ہے۔ ساری میڈیا بھی اس کوشش میں لگی ہوتی ہے اور ایسے لوگ جو اس عمل میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے ہیں، انعام و اکرام سے نوازے جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”بادشاہ اپنے شان دار ہاتھی پر ننگ دھڑنگ دو روہیہ قطار میں کھڑی اپنی رعایا کے درمیان سے گزر رہا تھا۔ شہر میں اعلان ہو چکا تھا کہ آج بادشاہ ایسی پوشاک پہن کر درشن دے رہے ہیں جو صرف عقل مندوں کو ہی دکھائی دے سکتی ہے۔ لوگ دم بخود آنکھیں پھاڑے ننگے بادشاہ کو دیکھ رہے تھے لیکن کسی کو مجال نہ ہوئی کہ بادشاہ کو ننگا کہہ سکتا۔ سب خاموش تھے کیوں کہ سب عقل مند تھے۔ لیکن جب بادشاہ ایک بادشاہ کے قریب سے گزرا جو اپنے دادا کے کندھے پر بیٹھا یہ منظر دیکھ رہا تھا تو بادشاہ کو دیکھتے ہی چیخ اٹھا۔ ”ارے یہ تو ننگا ہے“۔ دادا نے اُسے جلدی سے ڈانٹا اور بولا۔ ”چپ رہو بے وقوف“۔ (۲۱)

ایک بار پھر بادشاہ کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ لباس پہن کر عوام کے سامنے جائے اور اس کا رد عمل دیکھے لیکن اس بار کوئی بھی اسے ننگا نہیں کہتا۔ بادشاہ واپس محل آ کر اسی طرح اداس ہو جاتا ہے جیسا اس دن ہوا تھا جس دن اس بچے نے اسے ننگا کہا تھا۔

اطبا بادشاہ کے مرض کو سمجھتے ہیں اور کسی بیوقوف بچے کی تلاش کرتے ہیں جو بادشاہ کو ننگا کہہ سکے۔ ایسا نہ ہونے پر وہ ایک بچے کو زبردستی لالچ دے کر تیار کرتے ہیں جو بادشاہ کو ننگا کہہ سکے۔ بادشاہ کو اس کی آنکھ

میں کوئی چمک اور اس کے خدّ و خال میں کوئی ذہانت نہیں نظر آتی اور جب وہ بچے کو شاہی چاکلیٹ کا لالچ دے کر پوچھتا ہے تو وہ فوراً ہی بتا دیتا ہے کہ اسے تو بادشاہ کا لباس اچھا لگتا ہے۔ یہ تو اس کے وزیرانے اُسے جھوٹ بولنے پر راضی کیا تھا۔ بادشاہ اس کا گلابا کر اسے مار دیتا ہے اور پھر اعلان کر داتا ہے کہ بچے کو بچہ ہی نہ رہنے دیا جائے کہ عقل مند بنانے کی اتنی کوششوں کے باوجود بھی ایک شاہی چاکلیٹ میں بچہ پھر سے بے وقوف بن جاتا ہے۔

اقبال مجید کی کہانی Andersen کی کہانی کا Sequel ہے اور اس کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔ حالاں کہ کہانی کے آخری حصے میں Andersen ہمیں یہ اطلاع دے دیتا ہے کہ بادشاہ نے بچے کی بات سن لی تھی اس کے باوجود اقبال مجید ہمیں یہ بتاتا ہے:

”بادشاہ سب کچھ جانتا ہے، وہ سب کچھ سن لیتا ہے اور بہت دور تک دیکھتا ہے۔“

Andersen کو یہ بات نہیں معلوم تھی اس لیے اس کو یہ بھی معلوم نہ ہو سکے کہ بادشاہ نے

بچے کی وہ بات سن لی تھی ورنہ اینڈرسن ہمیں یہ بات ضرور بتاتا۔“ (۲۲)

Andersen کو یہ بات معلوم تھی یا نہیں لیکن اس نے یہ بات بتا ضرور دی تھی۔

کہانی کا نیا سیاق اسی وقت معلوم ہو جاتا ہے جب بادشاہ آدھی رات میں کابینہ کی میٹنگ بلاتا ہے۔

نئے سباق کی یہ نشانیاں ملاحظہ ہوں۔

۱۔ کابینہ کی میٹنگ

۲۔ Advertisement

۳۔ زمری سے لے کر یونیورسٹی کا صحافی اور Academy کا ذکر

۴۔ میڈل کا ذکر۔

ان باتوں سے صاف اندازہ ہو جاتا ہے کہ اقبال مجید Sequel لکھنے کے علاوہ کہانی کو Rewrite بھی کر رہے ہیں اور بدلے ہوئے سیاسی، سماجی اور معاشرتی تناظر میں کہانی کی نئی معنویت کی طرف بھی اشارہ کر رہے ہیں۔

عاقلاً وزیر بادشاہ کو جو مشورہ دیتا ہے۔ وہ ظاہر ہے کہ وہ Advertisement کی طرف اشارہ ہے کہ کس طرح عوام کو بے وقوف بنانے کے لیے Advertisement کا سہارا لیا جاتا ہے اور عوام بے وقوف بنتے ہیں۔ Fair and lovely کے استعمال سے گورا ہونے والا شاید ہی کوئی ملے لیکن پھر بھی اس کا Business کروڑوں کا ہے۔ Advertisement کی بنیاد ہی اس بات پر رکھی گئی ہے کہ اتنی بار جھوٹ بولو کہ سچ لگنے لگے۔

سرکاری وسائل کا غلط استعمال کر کے کس طرح حکومت کی غلطیوں پر پردہ ڈالا جاتا ہے اور اس کی غلطیوں کو کس طرح خوبیاں بنا کر پیش کیا جاتا ہے اقبال مجید نے اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ کس طرح حکومت کے طرف اداروں اور حاکموں کو خلعتِ فاخرہ سے نوازا جاتا ہے۔ یہ سارے اشارے اس نئے افسانے میں موجود ہیں۔ تعلیمی نظام کو حکومت کی آسانیوں کے پیش نظر تبدیل کرنا آج کے دور میں کوئی تعجب کی بات نہیں۔ کہانی کے اختتام پر اس بات کی بھی وضاحت ہو جاتی ہے کہ لگا تار بولے جانے والے جھوٹ کا ہم پر کیا اثر ہوتا ہے اور کس طرح دھیرے دھیرے ہم غیر شعوری طور پر انہی باتوں کو سچ ماننے لگتے ہیں جو ہمیں چاروں طرف سے سنائی دینے لگتی ہے۔

اس اعتبار سے اقبال مجید کا یہ افسانہ بہت کامیاب ہے۔ حقائق کی سطح پر کسی اختلاف کے بغیر اقبال مجید نے پرانی کہانی کو ایک نئے سیاق میں بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور اس نئے سیاق سے کہانی میں ایک دلچسپی تو پیدا ہو ہی گئی ہے اور کہانی کی نئی معنوی جہات بھی کھل کر سامنے آتی ہیں۔

Cinderella ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جس کو پیدا کرنے بعد اس کی ماں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ اس کا باپ دوسری شادی کر لیتا ہے اور اس کی سوتیلی ماں اسے بہت پریشان کرتی ہے اس کی دو بہنیں بھی اسے بالکل پسند نہیں کرتی ہیں اور کسی نہ کسی کام پر لگائے رکھتی ہے۔ اسے نہ وقت پر کھانا ملتا ہے نہ پہننے کو اچھے کپڑے۔

ایک بار جب شاہزادہ کسی تقریب میں شہر کے رؤسا کو بلاتے ہیں تو ان میں Cinderella کی ماں اور بہنیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ Cinderella اپنی بہنوں کے تیار ہونے میں مدد کرتی ہے۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ کاش وہ بھی اس تقریب میں جاتی۔ جب اس کی ماں اور بہنیں چلی جاتی ہیں تو سنڈریلا ایک بوڑھی عورت کو دیکھتی ہے جو خود کو اس کی Fairy Godmother کہتی ہے۔ وہ Cinderella کے پھٹے پرانے کپڑوں کو نئے کپڑوں میں بدل دیتی ہے اور اس کے لیے گھوڑوں اور نوکروں کا انتظام بھی کرتی ہے۔ وہ اسے ایک Glass Slipper بھی دیتی ہے جو بے انتہا خوبصورت ہوتے ہیں۔ بوڑھی عورت اسے یہ تنبیہ کرتی ہے کہ آدھی رات کے بعد محل میں نہ ر کے ورنہ وہ اور گھوڑے اور نوکر اپنی اصلی حالت میں آجائیں گے۔

محل میں Cinderella کا حسن دیکھ کر سب انگشت بندناں رہ جاتے ہیں۔ شاہزادہ اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ وہ شاہزادے اور محل کی خوبصورتی میں ایسا کھو جاتی ہے کہ آدھی رات کا وقت ہو جاتا ہے اور اسے گھر لوٹنا ہوتا ہے جلدی میں جب وہ بھاگتی ہوئی گھر پہنچتی ہے تو اس کا Slipper راستے میں چھوٹ جاتا ہے۔ شاہزادہ اس کی محبت میں گرفتار، اس کی جدائی میں ایسا دیوانہ ہو جاتا ہے کہ اس کے بغیر قرار نہیں۔ آخر اس Slipper کی مدد سے Cinderella کو ڈھونڈ نکالا جاتا ہے اور شاہزادے سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور دونوں خوشی خوشی زندگی بسر کرنے لگتے ہیں۔ سنڈریلا کا دل اتنا اچھا ہوتا ہے کہ وہ اپنے اوپر کیے گئے تمام ستم بھول کر اپنی ماں اور بہنوں کو بھی اپنے ساتھ رہنے کے لیے محل بلالیتی ہے۔

ജി. (എ)

[illegible]

۱- متنبّر؛ متنبّر ویر متنبّر؟ انزلها ۱

مکتبہ علمیہ تہذیبیہ، لاہور۔

۱- یقیناً همه مردم از این آیه متذکر خواهند شد که در این دنیا هیچ چیز نیست که به ما برسد و همه چیز را خداوند میسر و ناموفق خواهد کرد.

۱۔ عذرا، Cinderella ہے۔ اعلیٰ درجے کی عورت کے لیے

[illegible][illegible]

عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَرْثَدَةَ عَنْ أَبِيهِ قَالَ سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ مَنْ شَرِبَ مِنْ بَيْتِ نَارٍ أَوْ بَيْتِ كَلْبٍ لَمْ يَكُنْ مِنَ الْبَائِسِينَ

[illegible]

ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ ایک عجیب سی بات ہے۔ یہ کہہ رہے ہیں کہ یہ ایک عجیب سی بات ہے۔ یہ کہہ رہے ہیں کہ یہ ایک عجیب سی بات ہے۔

فہرست کتب و رسائل
Cinderella, اور دیگر کہانیوں کا مجموعہ

میرے لیے وہ ایک Slipper یا جوتے سے ایک تہہ بن جاتا ہے۔ یہ اس کی سب سے زیادہ دلچسپ بات ہے۔

اگر یہ لہجہ *Cinderella* اور *Lemosine* سے پہلے

۱۰۷

تین اور پتھر ہے۔ اس لئے Cinderella کو بھی امتحان دیا گیا کہ شہزادہ اس عذاب

پیشہ و اختراع کے لیے نئے نئے طریقے کی تلاش کرنا اور ان کو عمل میں لانے کا کام ہے۔

س: اور؟ اے، تو اس شخص کو توبہ دے، کہ وہ اس کی توبہ کرے۔

ما اذ لم يزلوا في الحيرة والهم والحزن، فاجابوا بغير حياء ولا خجل:

ان کے، نتیجے سے خبر؟ وہ جانتے، کہ Cinderella ان کی بیوی، ابھی

611

پہنے، اس کی طرف بازو پھیلائے کھڑی ہنس رہی تھیں۔ وہ دوسرے دروازے کی طرف بھاگی۔

دوسرا، تیسرا، چوتھا.... ہر دروازے پر اس ماں اور بہنیں بازو بڑھائے اسے پکڑنے کے لیے کھڑی ہیں۔ وہ پاگلوں کی طرح اس جنت میں چکر لگا رہی ہے۔ شہزادے کے تہقہہ کلاک کی چیخوں میں الجھے اس کا پیچھا کر رہے ہیں اور وہ ہاتھوں سے اپنا ستر چھپائے بھاگ رہی ہے، بھاگ رہی ہے۔“ (۲۴)

انور سجاد نے جس طرح اصل کہانی سے حقائق کی سطح پر اختلاف کرنے کے ساتھ ساتھ کہانی کو آگے بڑھایا اور بڑے Controlled انداز سے استعاروں کے حوالے سے نئے Perspective میں کہانی کا نیا انجام دکھایا ہے، وہ قابل ستائش ہے۔

کہانی کے آغاز کے جملے غور سے دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انور سجاد نے Cinderella کو عورت کا استعارہ بنا دیا ہے اور دھیرے دھیرے Feminism اور عورتوں کی آزادی کے نام پر جس طرح اس کی عصمت داؤں پر لگی ہوئی ہے۔ ساری مراعات اسے حاصل تو ہو رہی ہیں لیکن اس کی عزت و عصمت باہر کی دنیا میں بالکل محفوظ نہیں ہے۔

انور سجاد نے یہ کہانی Rewrite کر کے اصل کہانی کو جدید تر صورت حال سے ہم آہنگ کرتے ہوئے استعاراتی سطح پر فن کی بلندیوں تک پہنچا دیا ہے۔

پریم چند کی کہانی ”عید گاہ“ ایک بے انتہا حساس بچے حامد کی کہانی ہے۔ حامد چار سال کا بچہ ہے۔ جس کے ماں باپ کا انتقال ہو گیا ہے اور وہ اپنی بوڑھی غریب دادی کے ساتھ رہتا ہے۔ اس کے دوستوں کے

ماں باپ بھی ہیں ان کے پاس پیسے بھی ہیں۔ ایک بار عید کا تہوار آتا ہے اور عید کے دن حامد بھی دوسرے بچوں کے ساتھ عید گاہ جاتا ہے لیکن حامد کے پاس پہننے کو اچھے کپڑے ہیں نہ اس کے پاس نئی ٹوپی ہے اس کے کپڑے بھی میلے کچیلے ہیں۔ اس کی جیب میں بس تین پیسے ہیں۔ پریم چند نے اس کی صحیح تصویر کشی کی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”رمضان کے پورے تیس روزوں کے بعد آج عید آئی ہے۔ کتنی سہانی اور رنگین صبح ہے۔ بچہ کہ طرح پر تبسم، درختوں پر کچھ عجیب ہریا دل ہے۔ کھیتوں میں کچھ عجیب رونق ہے۔ آسمان پ کچھ عجب فضا ہے۔ آج کا آفتاب دیکو کتنا پیارا ہے گویا دنیا کو عید کی خوشی پر مبارک باد دے رہا ہے۔ گاؤں میں کتنی چہل پہل ہے۔ عید گاہ جانے کی دھوم ہے۔ کسی کے کرتے میں بٹن نہیں ہے تو سوئی تاگا لینے دوڑا جا رہا ہے۔ کسی کے جوتے سخت ہو گئے ہیں۔ اُسے تیل اور پانی سے نرم کر رہا ہے۔ جلدی جلدی بیلوں کو سانی پانی دیں۔ عید گاہ سے لوٹتے ہوئے دوپہر ہو جائے گی۔ تین کوس کا پیدل راستہ بھریکڑوں رشتے قرابت داروں سے ملنا ملانا۔ دوپہر سے پہلے لوٹنا غیر ممکن ہے۔ لڑکے سن سے زیادہ خوش ہیں۔ کسی نے ایک روزہ رکھا۔ وہ بھی دوپہر تک۔ کسی نے وہ بھی نہیں۔ لیکن عید گاہ جانے کی خوشی اُن کا حصہ ہے۔ روزے بڑے بوڑھے کے لیے ہوں گے۔ بچوں کے لیے تو عید ہے۔ روز عید کا نام رٹتے تھے۔ آج وہ آگئی۔“ (۲۵)

عید کی نماز کے بعد میلے میں بچے اپنے لیے کھلونے خرید رہے ہیں۔ کوئی مٹی کا سپاہی، کوئی وکیل، کوئی
 نجری وغیرہ خرید رہا ہے۔ حامد کے پاس اتنے پیسے نہیں کہ وہ یہ سب خرید سکے۔ ان سب چیزوں کا خریدنا اس
 نے اس دن پر چھوڑ رکھا ہے جب اس کے ماں باپ لوٹیں گے۔ تب وہ بہت امیر ہوگا اور یہ ساری چیزیں
 خرید لے گا۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ دوسرے بچوں کے کھلونے ہاتھ میں لے کر دیکھے، انہیں محسوس
 کرے لیکن وہ منع کر دیتے ہیں۔

حامد اسی ادھیڑ بن میں رہتا ہے کہ ان پیسوں سے کیا خریدے اور آخر کار وہ ان پیسوں سے ایک
 چمٹا خرید لیتا ہے۔ اُسے خیال آتا ہے کہ روٹی پکاتے وقت اس کی دادی کے ہاتھ اکثر جل جاتے تھے۔
 دوسرے بچوں کو وہ باور کرا دیتا ہے کہ اس کا لوہے کا چمٹا تو سب سے اچھا، ٹکاؤ اور مضبوط ہے۔ ان سب کے
 کھلونے تو ٹوٹ جائیں گے مگر چمٹے کا کچھ نہ بگڑے گا۔ وہ زمین پر رہے یا آگ میں۔ وہ کہتا ہے کہ اس
 کا چمٹا سپاہی، وکیل، نجری سب کو توڑ دے گا۔ جب وہ چمٹا لے کر گھر آتا ہے تو اس کی بوڑھی دادی یہ دیکھ خوشی
 اور غم کے ملے جلے جذبات سے مغلوب ہو کر رونے لگتی ہے اور حامد کو دعائیں دیتی ہے۔ پریم چند کی جذبات
 نگاری کے آخری اقتباسات ملاحظہ ہوں:

”ایندہ کا غصہ فوراً شفقت میں تبدیل ہو گیا۔ اور شفقت بھی وہ نہیں جو پُر

بیان ہوتی ہے اور اپنی تاثیر لفظوں میں منتشر کر دیتی ہے۔ یہ بے زبان

شفقت تھی، درد، التجا میں ڈوبی ہوئی۔ اُف! کتنی نفس شکنی ہے۔ کتنی جاں

سوزی ہے، غریب نے اپنے طفلانہ اشتیاق کو روکنے کے لیے کتنا ضبط کیا

ہوگا۔ جب دوسرے لڑکے کھلونے لے رہے ہوں گے۔ مٹھائیاں کھا

رہے ہیں گے۔ اس کا دل کتنا لہراتا ہوگا۔ اتنا ضبط اس سے ہوا کیوں

کر! اپنی بوڑھی اماں کی یاد اُسے وہاں بھی رہی۔ میرا لال میری کتنی فکر کرتا ہے۔ اس کے دل میں ایسا علوی جذبہ پیدا ہوا کہ اس کے ہاتھ میں بادشاہت آجائے اور وہ اُسے حامد کے اوپر نثار کر دے۔ اور تب ایک بڑی دل چسپ بات ہوئی۔ بڑھیا اینہ نہنھی سی اینہ بن گئی۔ وہ رونے لگی۔ دامن پھلا کر حامد کو دعائیں دیتی جا رہی تھی اور آنکھوں سے آنسو کی بڑی بڑی بوندیں گراتی جاتی تھی۔ حامد اس کا راز کیا سمجھتا اور نہ شاید ہمارے ناظرین ہی سمجھ سکیں گے۔“ (۲۶)

عابد سہیل کے افسانے ”عید گاہ“ میں بوڑھی اینہ بچے کھچے پیسوں سے سویاں خرید کر حامد کے لیے پکاتی ہے۔ اسی دوران میں وہاں وہ سارے کھلونے جامد شکل میں ظاہر ہو جاتے ہیں اور حامد کے خلاف اس کی دادی سے شکایت کرنے لگتے ہیں کہ اس نے ان سب کے متعلق کیا کیا کہا تھا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”یہ چاروں دادی پوتے کے پاس آ کر کھڑے ہو گئے۔ خجری نے ایک بار پھر دھپ دھپ کی تو وکیل صاحب نے ایک قدم آگے بڑھا کر اینہ سے کہا۔ ”تمہارے حامد نے مجھے قتل کر کے میری لاش گھولے پر پھینک دی تھی“ اور میری ٹانگ توڑ دی اور وردی پھاڑ ڈالی“ سپاہی بولا۔ اسی طرح وکیل نے حامد کے سارے جرم قبول کروائے اور پھر حامد کے یہ تمام الزامات قبول کرنے کے بعد یہ فیصلہ سنایا کہ ان دوں کو یعنی حامد اور بڑھیا کو قید کر لیا جائے۔“ (۲۷)

اس دن کے بعد کسی نے حامد اور اس کی بوڑھی دادی کو نہیں دیکھا۔ وہ چمٹا بھی ٹوٹا پڑا ہے۔ لوگوں نے

بڑی مشکل سے اسے ڈھونڈا تب کہیں جا کر وہ ملا اور اگر ان کے ہاتھ جلنا شروع نہیں ہو جاتے تو وہ شاید اسے ڈھونڈتے بھی نہیں۔ پھر ان لوگوں نے بڑی کوشش کی کہ وہ ٹوٹا ہوا چمٹا جڑ جائے لیکن ایسا ہونا ممکن نہیں ہوا۔ بھٹی میں سلگائی ہوئی آگ بیکار ہو گئی۔ آخر کار انہوں نے اسی چمٹے کے ٹکڑوں کو کلیجے سے لگایا تو چمٹے کے دونوں سرے چمک اٹھے لیکن وہ جڑے اب بھی نہیں۔ دلوں میں ابھی وہ گرمی پیدا نہیں ہوئی جو گرمی حامد اور امینہ کے دلوں میں تھی اور بغیر اس گرمی کے چمٹے کا جڑنا ناممکن ہے۔

عابد سہیل کی کہانی کو پریم چند کی کہانی Sequel سمجھنا چاہیے۔ پریم چند کی کہانی سے حقائق کی سطح پر کوئی اختلاف نہیں کیا گیا۔ پرانی ”عید گاہ“ جہاں ختم ہوتی ہے وہیں عابد سہیل نے نئی عید گاہ کی بنیاد ڈالی ہے۔ عابد سہیل نے حامد کی اس بات سے فائدہ اٹھایا ہے کہ وہ چمٹے کو دیسی رستم کہتا ہے۔ اس کے بالمقابل سپاہی، وکیل سب بدیسی ٹھہرتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ عابد سہیل نے ”چمٹے“ کو غریبوں، مزدوروں، سپاہیوں اور وکیلوں کو امیروں کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح غریب کی جرات مند یوں اور بغاوت کو کچل دیا جاتا ہے۔

حامد کو ایک سیدھا سادا بچہ بنا کر اور اس کے منہ سے اس کی مذاق میں کہی باتوں کا اقرار کروا کر وکیل بڑی چالاکی سے اسے مجرم قرار دے دیتا ہے اور حامد اپنی سادگی میں تمام الزامات قبول کر لیتا ہے۔ اس سے دیہی زندگی کی شرافت اور سادگی، شہری زندگی کی چالاکی کے بالمقابل نمایاں ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”حامد کی زبان سے جرم کا قرار سن کر وکیل صاحب کی خوشی کا ٹھکانا نہ رہا۔ اب

انہوں نے آخری اور فیصلہ کن داؤں مارا۔

”کیا تم نے نہیں کہا تھا کہ وکیل صاحب کرسی پر بیٹھیں گے تو میرا دست پناہ انہیں

زمین پر پٹک دے گا اور سارا قانون ان کے پیٹ میں ڈال دے گا“؟

”میں نے یہ ضرور کہا تھا۔“

اب حامد اس سارے ڈرامے کو مذاق سمجھنے لگا۔ اسے وکیل صاحب کے اس حشر پر

ہنسی آگئی۔

”ایک تو تو نے قانون کو ہاتھ میں لیا اور اوپر سے ہنس رہا ہے۔“ وکیل

صاحب گرجے۔ حامد نے اپنے دونوں ہاتھ پھیلا کر دیکھے۔ اس میں

قانون تو کچھ بھی نہیں تھا۔ وکیل صاحب کو حامد کی معصومانہ ادا بھی ایک نہ

بھائی اور بولے۔

”ہاتھ کیا دیکھ رہا ہے؟“

”دیکھو امینہ، حامد نے تمہارے سامنے اقبال جرم کیا ہے۔ اس سے بڑی

اور کیا گواہی ہو سکتی ہے؟“ انہوں نے گویا فیصلہ سنایا اور سپاہی کو اشارہ

کیا۔

”حامد کو گرفتار کر لو اور آلہ قتل اپنے قبضہ میں لے لو۔ حامد کے اقبال جرم

کے تم سب گواہ ہو۔“ (۲۸)

عابد سہیل نے وقت کے ساتھ تبدیل ہوئے انسانی رشتوں اور ان رشتوں میں محبت کے زوال کی

نشان دہی بھی کی ہے۔ افسانے کے آخری پیرا گراف میں چمٹے کا کسی آگ کی بھٹی میں رکھ کر بھی جوڑنے کی

کوشش کا ناکام ہونا اس بات کا اشارہ ہے کہ جوڑ دراصل محبت کی تھی کہ وہ چمٹا کام کرتا تھا اور اب جب کہ

دلوں سے محبت ختم ہوگئی یا کم ہوگئی اس لیے چمٹے کا جڑنا ممکن نہیں۔ عابد سہیل کی یہ کہانی فطری طور پر معنی کے

رموز نہیں کھولتی۔ کہانی زبردستی بڑھائی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور کسی قدر نظریہ زدہ بھی۔ بین المتونی کہانی کے

دشترتھ پانی لے کر شرون کمار کے ماں باپ کے پاس پہنچا۔ اس کے ماں باپ نے جب اپنے بیٹے کی جگہ دوسرے کسی کی آواز سنی تو بڑا عجیب لگا۔ ان کے مسلسل اصرار پر راجا دشترتھ نے ساری بات کہہ سنائی اور یہ سن کر شرون کمار کے ماں باپ بہت روئے اور آخر کار ان کی بھی موت ہو گئی۔ انہوں نے راجا دشترتھ کو یہ بد دعا بھی دی کہ جس طرح وہ اپنے بیٹے کی موت دیکھی ہے اسی طرح وہ بھی مرتے وقت اپنے بیٹے کی شکل نہیں دیکھ پائے گا۔ کہا جاتا ہے کہ اسی وجہ سے راجا دشترتھ بھی اپنے بیٹے رام کی شکل مرتے وقت نہیں دیکھ پایا۔

سلام بن رزاق کا Hypertext ایک دوسرے شرون کمار کی کہانی سناتا ہے جو اسی دور میں کہیں دور رہتا ہے اور اپنی محنت مشقت سے اپنے ماں باپ اور اپنی بیوہ بہن کا پیٹ پالتا ہے۔ وہ اپنے ماں باپ کی خدمت میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔ اس کی وجہ سے اس نے شادی بھی نہیں کی ہے اور اپنی بیوہ بہن کے بھی ناز اٹھاتا ہے۔ ابتدائی اقتباس ملاحظہ ہو:

”راجا دشترتھ کے ہاتھوں شرون کمار کی موت کی خبر جنگل میں آگ کی طرح دیش بھر میں پھیل گئی۔ لوگ شرون کمار کی سعادت مندی، خدمت گزاری اور فرماں برداری پر عشق کراٹھے اور اُس کی جواں مرگی کو یاد کر کے افسوس کرنے لگے۔ راجا دشترتھ کو بھی بڑا پچھتاوا ہوا مگر وہ کر بھی کیا سکتے تھے۔ تیر کمان سے نکل چکا تھا۔ ہونی کو کون روک سکتا ہے۔ شرون کمار مر گیا، مگر اُس کا نام اتہاس میں اُمر ہو گیا۔ اتفاق سے انہی دنوں پاس کی ایک بستی میں ایک اور شرون کمار رہتا تھا۔ اُس کے ماتا پتا بھی ضعیف اور اندھے تھے یا ضعیفی نے ان کی بینائی کو متاثر کر دیا تھا۔ البتہ اس کے ماتا پتا نے بہت پہلے اس کی شادی کر دی تھی اور

اب وہ ایک عدد بیوی اور چار عدد بچوں کا باپ تھا۔ اس کی ایک بیوہ بہن بھی تھی جو اپنے شوہر کے ناوقت انتقال کے بعد سسرال والوں کے ظلم و ستم سے تنگ آکر اپنے بچوں کے ساتھ اُس کے گھر آئی تھی۔ وہ ایک ذمہ دار فرد کی طرح اُن سب کی کفالت کر رہا تھا۔ اُن کی ہر ضرورت کا خیال رکھتا۔ حتی الامکان اُن سب کو خوش اور سکھی رکھنے کی کوشش کرتا۔ اس کوشش سے اس کے سر کے بال اڑ گئے تھے۔ (۲۹)

اسی علاقے میں جہاں یہ دوسرا شرون کمار رہتا ہے اور پہلے شرون کمار کی کہانی بہت مشہور ہو جاتی ہے اور سارے لوگ اس کا تذکرہ کرتے نہیں تھکتے۔ اس کی کہانی اس کے گھر میں بھی ہر وقت سنی سنائی جاتی ہے۔ دوسرا شرون کمار ہر وقت پہلے شرون کمار کی کہانی سن کر پریشان ہو جاتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ سب صرف لطف کے لیے نہیں بل کہ اُسے سنانے کے لیے کیا جا رہا ہے۔ ہر وقت پہلے شرون کمار کی تعریف اسے اندر ہی اندر جلاتی رہتی ہے۔

آخر ایک دن اس کا صبر و تحمل جواب دے جاتا ہے اور وہ چیخ پڑتا ہے کہ وہ ان لوگوں کے لیے کیا کرے۔ اس نے اپنی طرف سے کوئی کسر تو نہیں چھوڑی۔ وہ انہیں بتانا چاہتا ہے کہ کس طرح رات دن محنت و مشقت سے ان کا پیٹ پالتا ہے۔ دوسرے شرون کمار کی ان باتوں کا اس کے ماں باپ اور اس کی بہن پر الٹا اثر پڑتا ہے اور وہ دوسرے شرون کمار کو ہی کھری کھوٹی سنانے لگتی ہے۔ اس کی ماں اسے اپنی قربانیوں کے بارے میں بتاتی ہے کہ کیسے اسے اپنے پیٹ میں نو مہینہ رکھا اور کس طرح اس کے بچپن میں اس کی خوشی کے لیے اپنا چین آرام قربان کر دیا۔ اس کا باپ اپنے احسانات الگ گنا نے لگتا ہے وہ کہتا ہے کہ ماں باپ کا درجہ کتنا بلند ہے اور اگر اس نے اپنے ماں باپ کی خدمت کی ہے تو اپنا ہی فرض پورا کیا ہے۔ کوئی اپنے ماں باپ

پرا حسان نہیں کیا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”پہلے شرون کمار کے ساتھ صرف اس کے ماما پتا تھے۔ اس لیے اُس نے ایک بہنگی بنائی تھی اور انہیں اس میں بٹھا کر کاشی دھام کی اور چل پڑا تھا۔ یہاں تو ماما پتا، پتی، بہن اور چھ بچے کا پورا ایک قافلہ تھا۔ ان سب کو اتنے دور دراز کے سفر پر کس طرح لے جائے۔ آخر بہت غور کرنے کے بعد اس کے دماغ میں ایک ترکیب آگئی۔ اُس نے لکڑی کے دو پہیوں والی گاڑی تیار کی۔ سب کو گاڑی میں بٹھایا اور تھوڑا سا کھانے پینے کا سامان بھی رکھ لیا۔ گاڑی کے سامنے ایک مضبوط رسی باندھ لی اور اس رسی کا دوسرا چھوڑا اپنی کمر میں کس لیا۔ اب وہ کاشی یا ترا کے لیے تیار تھا۔“ (۳۰)

اس کی بہن اسے الگ طعنہ دیتی ہے کہ اس کی بیوگی کے دن میں اسے کیسے دن دیکھنے پڑ رہے ہیں۔ شرون کمار ان لوگوں کی یہ سب باتیں سن کر خود کو ہی قصور وار سمجھنے لگتا ہے اور ان سے معافی مانگنے لگتا ہے۔ وہ ان سے کہتا ہے کہ آخر وہ ان کے لیے کیا کرے؟ اس کے ماں باپ کہتے ہیں کہ وہ بھی کاشی دھام کی یا ترا کرنا چاہتے ہیں۔ اس کی بہن بھی اصرار کرتی ہے۔

شرون کمار ایک لکڑی کی گاڑی تیار کرتا ہے اور پانی کمر میں ایک رسی باندھ کر گاڑی کھینچ کر ان لوگوں کو کاشی دھام کی یا ترا پر لے جاتا ہے۔ وہ لوگ تو خوش ہو جاتے ہیں۔ شرون کمار ان کے لیے کچھ پھل بھی اس گاڑی میں رکھ لیتا ہے۔ راستے میں آخر وہ مقام بھی آتا ہے جہاں پہلا شرون کمار اپنے ماں باپ کے لیے پانی لانے جانے کے وقت راجہ دشرتھ کے تیر کا شکار ہوا تھا۔ اس کے ماں باپ جب اس جگہ کا تذکرہ سنتے

ہیں تو انکی بھی خواہش ہوتی ہے کہ وہ اسی جگہ ٹھہریں اور اس تالاب کا پانی پیئیں جس تالاب کا پانی پہلے شرون کمار کے ماں باپ پینا چاہتے تھے۔

دوسرا شرون کمار اپنے ماں باپ کو پانی پلانے کے لیے اسی تالاب پر جاتا ہے۔ وہ اتنا تھک چکا ہے کہ اس سے ایک قدم نہیں چلا جاتا ہے اس کے پاؤں میں چھالے پڑ گئے ہیں۔ اس کی کمر ٹوٹ ہی گئی ہے اور تھکاوٹ کی وجہ سے اس کی نظریں بھی دھندلی ہوتی جا رہی ہیں۔ اس تالاب کے قریب پہنچ کر دوسرے شرون کمار کی خواہش ہوتی ہے کہ کاش کوئی تیر کہیں سے آ کر اسے بھی لگ جائے اور وہ اس دنیا کے دکھ سے نجا پائے۔ وہ تیر کا بہت دیر تک انتظار کرتا ہے لیکن تیر نہیں آتا۔

سلام بن رزاق کی کہانی پہلے شرون کمار کی کہانی کے Contrast میں ایک نئی معنویت پیدا کرتی معلوم ہوتی ہے۔ پہلی کہانی کے مقابلے یہاں شرون کمار پر ماں باپ کے علاوہ بہن کا بھی بوجھ ہے۔ وہ ان سب کی خوشی کا خیال رکھتا ہے اور اپنی خوشیوں کو بھی بھول چکا ہے لیکن کوئی اس کا احسان ماننا تو دور، اس بات کا اقرار کرنے پر بھی راضی نہیں کہ اس نے اپنے ماں باپ کے لیے کچھ کیا ہے۔

سلام بن رزاق یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ماں باپ کو اپنے کندھے پر بٹھا کر چاروں دھام کی یا ترا کرنا ایک بات ہے اور ان کے ساتھ رہ کر ان کے لیے سب کچھ کرنا دوسری بات۔ وہ پہلے متن کے Contrast سے دوسرے متن میں اس بات پر زور دینا چاہتے ہیں کہ ماں باپ کو بھی اپنی اولاد کی قربانیوں کا خاطر خواہ اندازہ ہونا چاہیے اور اس کی حوصلہ افزائی کرنی چاہیے۔ آخری اقتباس ملاحظہ ہو:

”وہ ندی کے کنارے پہنچ چکا تھا۔ پانچویں چھٹی کے چاند کا عکس ندی

کے پانی میں جھل مل جھل مل کر رہا تھا۔ ندی کے دونوں طرف گھنے اونچے

پیڑوں کا سلسلہ دور تک چلا گیا تھا۔ شرون کمار نے ارد گرد کا جائزہ لیا اور

۱۰۔ اتر گاتیر سے اس کے منہ اور گردن پر چڑھتا ہے۔ اس کی نظر صاف نظر جھٹک کر غائب ہوتا ہے اور وہاں سے آکر کچھ دھڑکتے

محکم دلائل سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

(۱۷) - چھوٹے سے چھوٹے

[illegible]

عاشق

آخر اس نے اقرب سرور اسی شخصیت کو فرما دیا ہے کہ

۱۔ آیت تہذیب و..... آیت سہ

نہیں کہیں کہ وہ "چٹا" ہے، اس کے ساتھ ساتھ

اچھستری دی دیکھیہ، وہ بڑے دلدار سے اپنی بات کہتا ہے بہتر تیرے

سو..... آتر مہی خواجہ کرم شہ ۱۰۹۹ھ..... آتہ تبتہ سو..... آتر

ابو عبد الله محمد بن اسماعیل

உரு-கா

အို.ဂျေ.အမ်.ပိုင်၊ အိုင်.အိုင်.အမ်.ပိုင်၊ အိုင်.အိုင်.အမ်.ပိုင်၊ အိုင်.အိုင်.အမ်.ပိုင်

تہذیب و آداب کی روشنی میں؟

[illegible][illegible]

စံအင်္ဂါသုတ်

[illegible]

اپنے ماں باپ کی مزید خدمت نہیں کر سکا۔ دوسرا شرون کمار چاہتا ہے کہ اسے تیر لگ جائے تاکہ اسے ماں باپ کے بوجھ سے نجات ملے۔

ایک بین المتونی کہانی کے طور پر اس کہانی میں بھی کئی کمزوریاں ہیں تاہم پچھلی کہانی کے Contrast سے نئی کہانی میں اپنے نقطہ نظر کی وضاحت میں افسانہ نگار کامیاب ہے۔

سلام بن رزاق کی کہانی ”یک لویہ“ کا Hypotext مہا بھارت کی یک لویہ کی کہانی ہے۔ یک لویہ کی کہانی یہ ہے کہ مہا بھارت کے زمانے میں گرو درونا چاریہ پانڈوں کو تیر اندازی کی تعلیم دیتے ہیں۔ وہ راج گرو ہیں اور صرف ہر ہمن اور شزی کو ہی یہ حق حاصل ہے کہ وہ درونا چاریہ سے تیر اندازی کے گر سیکھے۔

یک لویہ جو ایک شودر تھا، اس کی تمنا تھی کہ درونا چاریہ اسے شاگرد کی شکل میں قبول کر لے۔ اس نے بہت کوشش کی کہ اسے درونا چاریہ کا آشیر واد مل جائے لیکن چوں کہ شودر کے لیے یہ جائز نہیں تھا کہ وہ تیر اندازی کے علوم سیکھے اس لیے درونا چاریہ نے اسے منع کر دیا۔

یک لویہ اپنے ارادے میں اٹل تھا۔ وہ کسی قیمت پر بھی اپنے ارادے سے باز نہیں آنا چاہتا تھا۔ اس نے گر سے آشیر واد پانے کی صورت یہ نکالی کہ اس کی ایک مٹی کی مورت بنائی اور اسے ہی اپنا گرو مان کر اسی کے سامنے تیر اندازی کی مشق کرنے لگا۔ دھیرے دھیرے وہ تیر اندازی میں بہت ماہر ہو گیا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ہرینہ دھنیش بھیل اپنے اکلوتے لڑکے کو ساتھ لیے جنگل، بیابان، ندی نالے، پہاڑ، وادیاں طے کرتا، ہفتوں مہینوں کی صعوبتیں جھیلتا اندر پرستہ پہنچ گیا۔

جب وہ شہر میں داخل ہوا تو کافی دن چڑھ آیا تھا اور سایے سمٹ رہے

سلام بن رزاق کی کہانی میں یک لویہ گردرونا چاریہ سے ملنے جاتا ہے۔ اس کے ساتھ اس کا باپ برہنہ دھنش بھی ہے۔ وہ جب نگر میں اپنے بیٹے کے ساتھ داخل ہوتا ہے تو سپاہی اسے دیکھ کر ناراض ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ چانڈالوں کا دن کے اس وقت شہر میں آنا منع ہے۔ اس کی بات سن کر برہنہ دھنش کہتا ہے کہ وہ بال ہٹھ سے مجبو ہے کہ اس کا بچہ گردرونا چاریہ سے مل کر تیر اندازی کا فن سیکھنا چاہتا ہے۔ یہ سن کر سپاہی اس کا مذاق اڑاتا ہے اور کہتا ہے کہ چانڈال کا بچہ تیر اندازی کا فن کیا جانے۔ یہ سن کر یک لویہ اڑتی ہوئی مرغابی کو اپنے تیر سے فوراً شکار کرتا ہے اور یہ دیکھ کر لوگ ششدر رہ جاتے ہیں۔ سپاہی انہیں آگے جانے کی اجازت دے دیتا ہے۔

وہ دونوں آگے بڑھتے بڑھتے محل کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔ دربان انہیں دیکھتا اور ڈانٹتا ہے کہ وہ دونوں محل کے اتنے قریب کیسے آگئے؟ یک لویہ کا باپ پھر کہتا ہے کہ وہ بال ہٹھ سے مجبور ہو کر آیا ہے۔ اس کا بیٹا گردرونا چاریہ سے تیر اندازی کی تعلیم حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہ سن دربان کو بھی حیرت ہوتی ہے کہ ایک چانڈال کے بچے کو تیر اندازی کے فن سے کیا نسبت؟ وہ پہلے تو انہیں ڈراتا دھمکاتا ہے پھر یک لویہ کے یہ کہنے پر کہ وہ اپنی صلاحیت ثابت کر سکتا ہے، وہ وہیں سامنے ایک آم کے پیڑ سے آم کا گچھا توڑ کر دربان کے قدموں میں ڈال دیتا ہے۔ دربان اس بات سے متاثر ہوتا ہے اور اسے اندر جانے کی اجازت دے دیتا ہے۔ اتنے میں درونا چاریہ کا رتھ سامنے سے نکلتا ہوا نظر آتا ہے۔ درونا چاریہ یک لویہ اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے لیکن درونا چاریہ اسے صاف منع کر دیتا ہے کہ یہ فن تو صرف برہمن کے لیے ہے وہ کسی شودر کو نہیں سکھا سکتے کیوں کہ شودر کا کوئی فن سیکھنا تو پاپ ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”دیوراج میں ہرینہ دھنش بھیل ہوں۔ یہ میرا کلوتا لڑکا یک لویہ ہے۔ دھنرودیا

سیکھنے کی بڑی اچھا ہے اس کی۔ سرکار اگر اپنے چرنوں میں جگہ دے دیتے تو یہ اپنی منو کا منا پوری کر سکتا تھا، سرکار کرودھ نہ کریں۔ میں جانتا ہوں یہ دُسا ہس ہے۔ مگر بال ہٹ کے آگے دوش ہوں گے راج!“۔

راج گرو درونا چاریہ نے نظر اٹھا کر ایک لویہ کی طرف دیکھا، ایک لویہ نے ترنت جھک کر پرنام کیا۔ راج گرو نے اُسے اپنے پاس آنے کا سنکیت کیا۔
 ”تم دھنر و دیا سیکھ کر کیا کرو گے؟“

”جنگل میں پشوؤں سے اور بستی میں شتروؤں سے اپنی رکشا کروں گا۔“
 ”جانتے ہو دھنر و دیا کیول کشتری کماروں کو سکھائی جاتی ہے، بھیل ہو کر دھنر و دیا سیکھنے کی بات کرتے ہو۔ اس پر ادھ کے بدلے تمہیں پران ڈنڈ دیا جاسکتا ہے۔“
 ”گرو دیو! آپ آگیا دیجیے۔ میں ابھی آپ کے چرنوں میں اپنے پران نچھاور کر دوں گا۔“

راج گرو درونا چاریہ بے ساختہ مسکرا دیے۔
 ”بھیل تم بہت چالاک ہو۔ ہم تمہیں دھنر و دیا نہیں سکھا سکتے۔ یہ ہمارے نبیوں کے ورودھ ہے۔ پرنتو تمہیں آشترواد دیتے ہیں۔“ (۳۳)

بہت دنوں بعد مل کہ ہزاروں سال بعد، ایک لویہ دوبارہ ایک مزدور پیشہ کے گھریب پیدا ہوتا ہے۔ پڑھائی لکھائی میں اچھا ہونے کی وجہ سے اس کا باپ برہنہ دھننش اسے ڈاکٹر بنانا چاہتے ہیں۔ جب وہ لوگ کالج پہنچتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ پرنسپل کی کرسی پر وہی درونا چاریہ بیٹھا ہے۔ انہیں دیکھتے ہی درونا چاریہ ان کا حال چال پوچھتے ہیں اور ایک بار پھر اپنے عذر کا اظہار کرتے ہیں کہ اگر وہ بی سی یعنی Backward class سے متعلق

ہوتا تو اسی وقت بی سی کوٹے میں اس کا داخلہ ہو جاتا لیکن چوں کہ وہ جی سی سے متعلق ہے اس کا داخلہ نہیں ہو سکتا۔ یک لویہ اور اس کے باپ برہنہ دھنیش کی لاکھ و نٹیوں کے باوجود درونا چاریہ مجبوری کا ذکر کرتا ہے اور چپراسی سے کہتا ہے کہ دوسرے امیدوار کو اندر بھیجا جائے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”سرکار کچھ بھی کیجیے.... اس بار نراش مت لوٹائیے۔ بڑی آشنائے کر آیا ہوں آپ کے چرنوں میں....“

”ہم مجبور ہیں ہرنیہ....“

”سرکار....“

”چپراسی....“ پرنسپل درونا چاریہ نے چپراسی کو آواز دی۔

چپراسی لپک کر اندر آیا۔

”دوسرے امیدوار کو بھیجو“

درونا چاریہ نے ہرنیہ اور یک لویہ کی طرف سے منہ پھیر کیا۔

چپراسی نے ہرنیہ اور یک لویہ کو باہر چلنے کا اشارہ کیا اور دوسرے امیدوار کا نام

پکارنے لگا۔“ (۳۴)

سلام بن رزاق کا افسانہ مہا بھارت کہ کہانی پر مبنی ہے۔ اپنے مطمح نظر کی وضاحت کے لیے افسانہ نگار

نے مہا بھارت کے واقعے کو دوبارہ لکھا ہے اور اس میں کمی بیشی بھی کی ہے۔ افسانہ نگار نے مہا بھارت کے

واقعے کا کلائمیکس اس افسانے میں شامل نہیں کیا ہے جہاں درونا چاریہ گرو دکشنا کے طور پر اس کا انگوٹھا مانگ

لیتا ہے۔ پچھلے متن Hypotext پر نئے متن Hypertext کی تشکیل میں افسانہ نگار نے پچھلے متن

کے صرف ان حصوں کو اپنے افسانے میں جگہ دی ہے جس کے ذریعے وہ نئے متن کا پچھلے متن سے

پوچھتا ہے کہ اسے یہ نشانیاں کیسے معلوم ہونیں؟ بوڑھا بتاتا ہے کہ یہ سب پوتھی میں لکھا تھا اور اسی پوتھی سے اسے یہ سب معلوم ہوا ہے۔ بوڑھا یہ بھی بتاتا ہے کہ جب اسے لمبے جیون کا وردان ملا تو اس کی جگہ کسی دوسرے کو موت دے دی گئی تاکہ اس کا راز چھپایا جاسکے۔

بوڑھے سے پھر یہ دریافت کیا جاتا ہے کہ پوتھی کسے ملتی ہے؟ وہ کہتا ہے کہ پر یوار کے سب سے بڑے کو۔ اور چوں کہ وہ بھی سب سے بڑا ہے اسی لیے پوتھی اسے ملی ہے۔ بوڑھے سے وہ کہتا ہے کہ پوتھی میں جس ندی کے کنارے اسے بران تیا گنا ہے اس ندی تک وہ اُسے لے جائے۔ وہ ندی کے محل وقوع سے بھی اپنی لاعلمی کا اظہار کرتا ہے۔ بوڑھا اس سے کہتا ہے کہ وہ اس کے ندی تک جانے کا سارا پر بندھ کر کے آیا ہے اور اسے وہاں لے جائے گا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”کانس کی جھاڑیوں کے درمیان کچے دگڑے پر یکے نے موڑ کاٹا، کالی ندی کے پل کو پار کیا اور پھر چار کو اس کا راستہ اتنی تیزی سے پورا کیا کہ یکے میں بیٹھی اکلوتی سواری..... بوڑھے سادھو جیسے آدمی کے ماتھے پر درد کی لکیریں اور گہری پڑ گئیں۔

اب سامنے میدان کی سن سے بڑی ندی تھی۔ یہاں سے وہاں تک پھیلی ہوئی۔ سورج جھک آیا تھا اور پرچھائیاں لمبی ہو گئیں تھیں۔ اس گھڑی ندی بہت ڈراونی لگ رہی تھی۔

یکے سے اتر کر بوڑھے نے ایک جھرجھری سی لی۔ بدن کو چادر سے اچھی طرح لپیٹا اور گھاٹ پر بنے مندروں کے درمیان تنگ راستے پر تیز تیز چلتا ہوا اتنی دور نکل آیا کہ مندروں

کی شام کی گھنٹیاں کانوں میں دھوکا بن گئیں۔ ٹخنوں تک اونچے گیہوں کے
کھیتوں کو پار کر کے وہ ایک چھوٹے سے ٹیلے کے پاس آ کر رک گیا۔ بستی
بہت پیچھے رہ گئی تھی۔ ڈوبتے سورج کی روشنی میں اس چھوٹی سی کٹیہا پر کھلے
گڑبیل کے پھول رنگ بدل کر نارنجی ہو گئے تھے۔“ (۳۵)

وہاں پہنچنے پر معلوم ہوتا ہے کہ بستی کے آگے سپاہیوں کا پہرہ ہے اور بستی کے اندر کسی کو جانے نہیں
دیتے۔ بوڑھا اس کی اجازت لے کر آگے جاتا ہے۔ سپاہی اسے بتاتے ہیں اندر جانے کا راستہ بند ہے اور ان
دونوں کو شک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ سپاہی ان کے پاس آتا ہے اور کہتا ہے کہ ان دونوں باباؤں پر انھیں شک
ہے کہ وہ یہاں ندی کنارے کیا کر رہے ہیں۔ بوڑھے کی پوٹلی کھول کر وہ دیکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ اس
میں بس روٹی اور اچار ہی ہے۔

رات ہو چکی ہے۔ بوڑھے سے وہ پوچھتا ہے کہ اتم سے کون سا ہے؟ وہ کہتا ہے کہ جب سورج
آکاش کے بیچ آ جائے گا اور اندر سے عجیب عجیب آوازیں آئیں گی۔ صبح ہوتی ہے تو سپاہی ان کے قریب آتے
ہیں اور ان سے کہتے کہ وہ ندی میں اتر جائیں۔ کیوں کہ اندر کی صورت حال اچھی نہیں ہے۔ وہ کئی لوگوں کو بستی
سے باہر نکلتے دیکھتے ہیں اور آخر میں ان کی نظر دو خوب صورت نوجوان اور ایک حسین عورت پر پڑتی ہے اور اسی
وقت بوڑھے کے ساتھ والا آدمی اپنے پرانے تیاگ دیتا ہے۔

سید محمد اشرف کی کہانی میں رامائن کے واقعے کا کہیں تذکرہ نہیں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ اشرف نے
کہیں کوئی نام بھی استعمال نہیں کیا۔ کوئی واقعہ جو اشرف کے ذہن میں پہلے سے موجود تھا، بس اس کی توسیع
کی ہے۔

رام چرت مانس سے خوش ہو کر سوامی رام چند سے گوتلسی دانس کو انعام دینے کی بات کہی اور تلسی

داس سے پوچھا کہ وہ انعام میں کیا لینا چاہے گا۔ تلسی داس چپ رہے اور آخر میں کہا۔ مریدا۔ اس پر رام جی نے کہا۔ وہ تو سب میری ہے تو سوامی تلسی داس نے کہا کہ وہ تو جیون بھی آپ ہی کا ہے۔ اس پر مریدا پر شوم سوامی شری رام چند نے تلسی داس کو لمبے جیون کا آئیر داد دیا۔ رام چند جی نے کہا کہ اس دھرتی پر جب تک ان کی مریدا سلامت ہے تب تک اس کا جیون بھی رہے گا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ایک رات اور ایک دن کی یا ترا کے بعد جب وہ اس ندی کے کنارے پہنچے تو شام ہو چکی تھی۔ ندی سے کچھ دور بستی میں بڑا شور تھا۔

”اتنے پاس آگئے ہیں۔ اندر چلیں؟“ بوڑھے نے ان سے پوچھا۔

”اتم سے ندی کنارے لکھا ہے۔ اندر جا کر کیا کرنا ہے؟“۔ انہوں نے دھیمے

سے جواب دیا۔

”میں اکیلا ہو کر آؤں؟“ بوڑھے نے ڈرتے ڈرتے پوچھا۔

”جاؤ۔“ انہوں نے ندی کے بہاؤ کو دیکھتے ہوئے کہا۔

بوڑھا چلا گیا۔ تھوڑی دیر بعد واپس لوٹا۔ ”بستی میں اندر جانے سے منع کر رہے ہیں۔“

”کون؟“

”سپاہی ہیں۔“

”کیوں؟“

”کہتے ہیں اندر بہت جگمگاتا ہے، تم دب جاؤ گے۔“

”پھر؟“

”وہ ندی کنارے ٹھہرنے کو بھی منع کر رہے ہیں۔ ان کے یہی آدیش ہیں۔“ (۳۶)

اسی واقعے میں اشرف نے اپنی کہانی کا راز ڈھونڈھا ہے اور پچھلی کہانی میں سے استفادہ کرتے ہوئے حال کے ایک واقعے (بابری مسجد کی شہادت) کے نتیجے کے طور پر رام چند جی کی مریدا کو بھنگ ہوتے دکھایا ہے اور اس کی وجہ سے تلسی داس کی موت ہو جاتی ہے کیوں کہ تلسی داس کا جیون پہلے ہی رام کی مریدا سے مشروط تھا۔

بابری مسجد کے انہدام کی جانب بھی افسانہ نگار نے سیدھے کوئی اشارہ نہیں کیا نہ اس علاقے کا نام لکھا جہاں یہ سب کچھ ہو رہا ہے۔ ندی کا کنارہ، سپاہیوں کی موجودگی، ہزاروں سال پرانا آدمی، ہستی سے بھاگ کر نکلے ہوئے مہاراش ان سب اشاروں سے اجودھیا کا واقعہ نظر میں گھوم جاتا ہے۔

سید محمد اشرف کی کہانی تلسی داس اور رام چندر کے واقعہ کے بغیر مبہم معلوم ہوتی ہے۔ پچھلے متن پر نئے متن کی بنیاد رکھنا کہ افسانہ نگار نے بعد والے متن کی تفہیم کی چابی پہلے والے متن میں رکھ دی ہے۔ جب تک پچھلے واقعے سے قاری واقف نہ ہو نیا افسانہ اسے سمجھ میں بالکل نہیں آ سکتا۔ افسانہ نگار نے یہ دکھایا ہے بابری مسجد کے انہدام سے مریدا پر شتم رام چند کی مریدا کو بھنگ ہو جاتی ہے اور چوں کہ تلسی داس کا جیون بھی اسی سے تک ہے جب تک رام چند کی مریدا ہے۔ اسی وجہ سے تلسی داس کے لیے بھی موت کا وقت آ جاتا ہے۔

ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”بوڑھا ان تینوں کو قریب دیکھنے کے لیے ندی کے باہر آیا۔ دونوں

مردوں اور حسین عورتوں کے بدن پر لباس تار تار تھے۔ ہاتھوں پر پتھر

وں کی چوٹ سے خون کے کھڑنڈ جم کر تک بن گئے تھے۔ سر کے تاج

ٹوٹ کر آنکھوں پہ ڈھلک آئے تھے اور ان تینوں

کے سروں کے گرد چاند کی طرح ہالے تھے۔

بوڑھے نے سر جھکا کر دونوں ہاتھ جوڑ کر انہیں پر نام کیا، ہاتھ میں دبی

اتھاس کی پوتھی کا ایک ایک پٹا چاک کیا اور وہیں دھرتی پہ گر کر ندی

کنارے کی دھول میں اپنا چہرہ اور پورا بدن خاک کیا۔“ (۳۷)

آخری بن باس اپنے عنوان کے لحاظ سے بھی ایک بین المتونی کہانی ہے۔ رام چند کا پہلا بن باس تو وہ

تھا جب ان کے پتا دشرت نے لکیمئی کے کہنے پر انہیں چودہ سال کے لیے بن باس بھیج دیا تھا۔ یہ اجودھیا سے

رام کا پہلا نکلنا تھا۔ افسانہ نگار نے رام چند کے اس بن باس کو آخری بن باس کہا ہے۔ اس کے معنی

ایک تو یہ ہے کہ اس کے بعد رام چند دوبارہ بن باس کو نہیں جائیں گے۔ دوسرے اس کے معنی یہ بھی ہو سکتے

ہیں۔ اس بن باس کے بعد شاید رام چند اجودھیا کی طرف لوٹ ہی نہ پائیں۔

بین المتونی سطح پر یہ کہانی اس لیے بھی کامیاب ہے کہ افسانہ نگار کے افسانہ کی اپنی کوئی حیثیت

نہیں چھوڑی ہے یعنی وہ آزادانہ طور پر اپنے معنی پیدا نہیں کرتا جب تک اس کی قرأت سے پہلے قاری کے ذہن

میں تلخی داس اور رام چند جی واقعہ موجود نہ رہے۔



حوالہ جات

- ۱۔ سعادت حسن منٹو۔ افسانہ ”شیر آ یا شیر آیا دوڑنا“۔ مشمولہ ”نمرود کی خدائی“۔ نیا ادارہ، لاہور۔ ۱۹۵۰ء صفحہ نمبر ۷۳۔
- ۲۔ سعادت حسن منٹو۔ افسانہ ”شیر آ یا شیر آیا دوڑنا“۔ مشمولہ ”نمرود کی خدائی“۔ نیا ادارہ، لاہور۔ ۱۹۵۰ء صفحہ نمبر ۷۳۔
- ۳۔ سعادت حسن منٹو۔ افسانہ ”شیر آ یا شیر آیا دوڑنا“۔ مشمولہ ”نمرود کی خدائی“۔ نیا ادارہ، لاہور۔ ۱۹۵۰ء صفحہ نمبر ۷۳۔
- ۴۔ انتظار حسین۔ افسانہ ”زناری“۔ مشمولہ ”خیمے سے دور“۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ ۱۹۸۶ء صفحہ نمبر ۴۵۔
- ۵۔ انتظار حسین۔ افسانہ ”زناری“۔ مشمولہ ”خیمے سے دور“۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ ۱۹۸۶ء صفحہ نمبر ۴۵۔
- ۶۔ سریندر پرکاش۔ افسانہ ”گاڑی بھر رسد“۔ مشمولہ ”برف پر مکالمہ“۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ ۱۹۸۱ء صفحہ نمبر ۱۳۹۔
- ۷۔ سریندر پرکاش۔ افسانہ ”گاڑی بھر رسد“۔ مشمولہ ”برف پر مکالمہ“۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ ۱۹۸۱ء صفحہ نمبر ۱۳۸۔
- ۸۔ پریم چند۔ افسانہ ”کفن“۔ مشمولہ ”پریم چند کے نمائندہ افسانے“۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ ۱۹۸۶ء صفحہ نمبر ۲۲۴۔
- ۹۔ پریم چند۔ افسانہ ”کفن“۔ مشمولہ ”پریم چند کے نمائندہ افسانے“۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ ۱۹۸۶ء صفحہ نمبر ۲۲۷۔
- ۱۰۔ شفیق۔ افسانہ ”دوسرا کفن“۔ مشمولہ ”وراثت“۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ ۲۰۰۳ء صفحہ نمبر ۲۵۔
- ۱۱۔ شفیق۔ افسانہ ”دوسرا کفن“۔ مشمولہ ”وراثت“۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ ۲۰۰۳ء صفحہ نمبر ۲۶۔
- ۱۲۔ انتظار حسین۔ افسانہ ”شہر افسوس“۔ مشمولہ ”شہر افسوس“۔ مکتبہ کارواں، لاہور۔ ۱۹۷۲ء صفحہ نمبر ۲۱۲۔
- ۱۳۔ امجد طفیل۔ افسانہ ”مسلل شہر افسوس“۔ مشمولہ ”ادب معالیٰ“۔ لاہور، اکتوبر تا دسمبر۔ صفحہ نمبر ۶۲۔
- ۱۴۔ امجد طفیل۔ افسانہ ”مسلل شہر افسوس“۔ مشمولہ ”ادب معالیٰ“۔ لاہور، اکتوبر تا دسمبر۔ ۲۰۰۷ء۔ صفحہ نمبر ۶۷۔
- ۱۵۔ غلام عباس۔ افسانہ ”ناک کاٹنے والے“۔ مشمولہ ”آمنندی“۔ مکتبہ جدید، لاہور۔ ۱۹۴۸ء۔ صفحہ نمبر ۵۶۔
- ۱۶۔ غلام عباس۔ افسانہ ”ناک کاٹنے والے“۔ مشمولہ ”آمنندی“۔ مکتبہ جدید، لاہور۔ ۱۹۴۸ء۔ صفحہ نمبر ۵۷۔
- ۱۷۔ رابندر ناتھ ٹیگور۔ افسانہ ”کابلی والا“۔

- ۱۸۔ انور قمر۔ افسانہ ”کابلی والا کی واپسی“۔
- ۱۹۔ انور قمر۔ افسانہ ”کابلی والا کی واپسی“۔
- ۲۰۔ اقبال مجید۔ افسانہ ”پوشاک“۔ مشمولہ ”قصہ رنگ شکستہ“۔ شہزاد، کراچی۔ ۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۶۰
- ۲۱۔ اقبال مجید۔ افسانہ ”پوشاک“۔ مشمولہ ”قصہ رنگ شکستہ“۔ شہزاد، کراچی۔ ۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۶۱
- ۲۲۔ اقبال مجید۔ افسانہ ”پوشاک“۔ مشمولہ ”قصہ رنگ شکستہ“۔ شہزاد، کراچی۔ ۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۶۷
- ۲۳۔ انور سجاد۔ افسانہ ”سنڈریلا“۔ مشمولہ ”مجموعہ انور سجاد“۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ ۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۱۳۶
- ۲۴۔ انور سجاد۔ افسانہ ”سنڈریلا“۔ مشمولہ ”مجموعہ انور سجاد“۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ ۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۱۳۸
- ۲۵۔ پریم چند۔ افسانہ ”عید گاہ“۔ مشمولہ ”دودھ کی قیمت“۔ عصمت بک ڈپو، نئی دہلی۔ ۱۹۷۳ء صفحہ نمبر ۳۵
- ۲۶۔ پریم چند۔ افسانہ ”عید گاہ“۔ مشمولہ ”دودھ کی قیمت“۔ عصمت بک ڈپو، نئی دہلی۔ ۱۹۷۳ء صفحہ نمبر ۴۷
- ۲۷۔ عابد سہیل۔ افسانہ ”عید گاہ“۔ مشمولہ ”جینے والے“۔ نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔ ۱۹۹۸ء صفحہ نمبر ۷۵
- ۲۸۔ عابد سہیل۔ افسانہ ”عید گاہ“۔ مشمولہ ”جینے والے“۔ نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔ ۱۹۹۸ء صفحہ نمبر ۷۸
- ۲۹۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”ایک اور شرون کمار“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۷۶
- ۳۰۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”ایک اور شرون کمار“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۸۲
- ۳۱۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”ایک اور شرون کمار“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۸۴
- ۳۲۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”یک لویہ“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۲۱
- ۳۳۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”یک لویہ“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۲۷
- ۳۴۔ سلام بن رزاق۔ افسانہ ”یک لویہ“۔ مشمولہ ”معتبر“۔ کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔ ۱۹۸۷ء صفحہ نمبر ۲۹
- ۳۵۔ سید محمد اشرف۔ افسانہ ”آخری بن باس“۔ مشمولہ ”ڈار سے پھڑے“۔ تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی۔ ۱۹۹۴ء صفحہ نمبر ۲۲۵

حاصل کلام

بین المتونیت کے سلسلے میں اب تک اردو میں کوئی قابل ذکر کام نہیں ہوا ہے ادھر کچھ سالوں میں تھیوری کے سلسلے میں اٹھنے والی بحثوں نے اس موضوع پر گفتگو کے مواقع فراہم کئے۔ نقادوں نے تھیوری کے حوالے سے جب ادب پر گفتگو شروع کی تو ضروری تھا کہ بین المتونیت کو اس میں ایک اہم مقام حاصل ہو۔ کرسٹیوا نے اسے باضابطہ ایک موضوع کی حیثیت سے پیش کیا۔ اس موضوع کا فی نفسہ ادب سے کوئی تعلق نہیں۔ جس طرح نئی تھیوری کے دوسرے تصورات نے ادب کی تفہیم میں مدد دی اور ادب کی تفہیم کے نئے دروازے کھولے اسی طرح بین المتونیت بھی ادب میں فلسفے ہی کے دروازے آیا ہے۔

یہ درست ہے کہ کرسٹیوا ہی نے سب سے پہلے بین المتونیت بطور اصطلاح استعمال کیا تھا لیکن ایسا نہیں کہ باضابطہ اصطلاح مستعمل ہونے سے پہلے ایسا کوئی نظریہ کہیں موجود نہ تھا۔ اس طرح کے تصورات بہت پہلے سے موجود تھے ہاں انکو اس طرح پر مجتمع نہیں کیا جاسکا تھا کہ اسے ایک نظریہ کا نام دیا جاسکے۔ یہ کرسٹیوا نے کیا۔ کرسٹیوا کے اس نظریے میں جن دو اشخاص کی بازگشت صاف صاف سنائی دیتی ہے وہ

Semiotics کا saussure اور Ferdinand Desaussure ہیں۔ Semiotics کا نظریہ جس میں اس نے یہ دریافت کرنے کی کوشش کی کہ ایک متن کے اندر Sign کس طرح باہم متضاد ہو کر معنی کی تخلیف کرتے ہیں اور باختن کا نظریہ Dialogism جس میں اس نے Hetroglossia کی گفتگو کی ہے اس نظریے کی بنیاد Semiotics میں Sign اور Sign Process سے بحث کرتا ہے۔ یہ زبان کی معنویت اور اس کی ساخت پر گفتگو کرتا ہے۔ ایک Greek اصطلاح سے متاثر ہو کر سب سے پہلے John Locke نے ایسے Doctrine of Signs کیلئے استعمال کیا تھا۔ یہ لفظ اس مضمون کے آخری Chapter جو اس نے 1690 میں لکھی تھی اور جس کا عنوان Essay Concerning Human Understanding تھا میں استعمال کیا تھا۔ بعد میں یوں تو کئی لوگوں نے Semiotics پر گفتگو کی لیکن اس مقالے کی مناسبت سے یہاں saussure کے نظریے سے بحث کی جائیگی۔ saussure نے Sign کا دوہر نظریہ پیش کیا تھا۔ اس نے Signifier اور Signified کی گفتگو کی اور کہا کہ Signifier کسی لفظ کی صوتی شکل اور Signified وہ ذہنی تصور ہے جس کی طرف شکل وہ اشارہ کرتا ہے گویا ذہن میں معنی کا تصور اس صوتی شکل کی وجہ سے بیدار ہوتا ہے جو آواز کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ saussure کے نظریے کے سلسلے میں اس بات کی وضاحت ضروری ہو سکتی ہے کہ Sign Biologically determined سے نہیں ہے بلکہ اسے آزادانہ Arbitrary طور پر مردج کر یا کیا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ الگ الگ زبانوں میں الگ الگ Signified کے لئے الگ الگ Signifier کا رواج ہے ایک Signifier ہر زبان میں ایک ہی Signified کی طرف اشارہ نہیں کرتا بلکہ وہ الگ الگ Signified کو شکل کرتا ہے۔ saussure کے نظریے کی بنیاد زبان ہے، یہی آزادانہ یا Arbitrary رواج ہے جس سے بعد میں زمانے میں زبان کے تعلق سے

ایک بالکل نئی بحث کا آغاز کیا تھا۔ یہ سچ ہے کہ ایک ہی لفظ کئی زبانوں میں کئی طرح کے معنی پیدا کر سکتا ہے۔ اگر زبان کوئی Biologically طور پر طے کی ہوئی چیز ہوئی ہے تو ظاہر ہے کہ زبان میں Common بھی ہوتی لیکن ایسا نہیں کہ بلکہ ہر زبان ایسے Signified یا Mental concepts کیلئے دوسری زبانوں کے بالمقابل الگ Signifier رکھتی ہے۔ اگر ساری زبانوں کے Signifier اور Signified یکساں ہوتے تو پھر دنیا میں اتنی زبانوں کا وجود نہیں ہوتا۔

saussure کے زور تھا کہ کوئی لفظ فطری طور پر معنی خیز نہیں ہوتا وہ صرف ایک Signifier وہ کسی دوسری شے کی ترجمانی کرتا ہے اور اس بات کیلئے کہ اس سے معنی پیدا ہو یہ ضروری ہے کہ وہ زمانے میں موجود اس تصور کو حرکت میں لائے جس کا وہ نمائندہ ہے۔

saussure نے اسی مغربی تصور کی مخالفت کی جو صدیوں کے رائج تھے، یہ وہ تصورات تھے جو Bible اور Plato کے تصورات کے زہر اثر نفرت میں پیدا ہوا۔ ان تصورات کی رو سے اشیاء کے نام جنت میں طے کئے جا چکے ہیں وہ جس نام سے کوئی شے جانی جاتی وہ اس شے کا فطری نام ہے یہ تصور کہتا کہ اشیاء کے نام اسی لئے ہیں کیونکہ وہ کسی دوسری شے کے قائم مقام ہیں۔ saussure کے زمانے میں یہ بحث زوروں پر تھی آیا لفظ کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتا ہے جو دنیا میں آزادانہ طور پر موجود ہے یا پھر دماغ میں موجود کسی تصور کی۔ saussure نیا تصور کو Challenge کیا کہ زبان نام رکھنے یا اشیاء کو نام دینے (Nomenclates) کے مقاصد کی تکمیل کرتی ہے۔ saussure نے کہا کہ اس طرح کے سوچ کی خرابی یہ ہے کہ وہ پہلے سے مان لیتی ہے کہ تصورات الفاظ سے الگ کوئی آزادانہ حیثیت رکھتی ہے۔ یہ بات Cullar کے حوالے سے کہی جائے تو اور زیادہ واضح ہو جائیگی، وہ کہتا ہے:

"Words are organised in different ways in different language, if language were simply list of things then it ought to be comparatively simple to translate from one language to another. One would simply replace the french names with the english names and so on. However, one problem is that the range of concept signified differ from language to language, thus a french word "aimer" does not go directly into english. One must choose between "to like" and "to love" similarly, the two signifiers "connaitre" and "savior" cover the english "to know" "there is no concepts in french for "wicked" or "pet"

الگ الگ زبانوں میں الفاظ کے دروبست مختلف ہوتے ہیں۔ اگر زبان صرف اشیاء کی ایک فہرست ہوتی تو ایک زبان کا دوسری زبان میں ترجمہ نسبتاً آسان ہوتا۔ مترجم بس یہ کرتا کہ فرنچ الفاظ کی جگہ انگریزی الفاظ ڈالتا چلا جاتا لیکن ایسا کرنے میں ایک مشکل یہ کہ الگ

الگ زبانوں میں سگلیفائر جن دماغی کیفیتوں کی نشاندہی کرتا ہے وہ مختلف ہوتے ہیں، اسکی مثال یہ ہے کہ فریج لفظ Aimer کا انگریزی میں بالواسطہ ترجمہ نہیں ہو سکتا اس کے لئے ضروری ہے کہ مترجم محبت کرنے یا پسند کرنے میں سے کسی ایک لفظ کا انتخاب کرے۔ فریج لفظ connaitre اور savior دونوں کا مطلب انگریزی میں جانا ہے۔ فریج زبان میں wicked اور pet کے لئے کوئی لفظ موجود نہیں ہے۔

(culler, Jonathan, 1976, saussure, series editor, frank

kermode, fontana modern masters, London/Fontana)

اس بحث کے سمجھنے کا ایک طریقہ یہ بھی ممکن ہے کہ اس بات پر غور کیا جائے کہ ایک ہی لفظ تغیر اوقات کے ساتھ الگ معنویت کا حامل کیونکر ہو جاتا ہے، ایسا کیوں ہوتا ہے کہ دھیرے دھیرے ایک لفظ جو کسی زمانے میں صرف ایک مخصوص معنی کا حامل ہوتا ہے کئی معنوں میں استعمال ہونے لگتا ہے۔ پھر یہ بھی غور طلب ہے کہ ایک ہی لفظ جو ایک زمانے میں بالکل بے ضرر سمجھا جاتا ہے دوسرے وقت میں لوگ اس کا برا ماننے لگتے ہیں۔ یا پھر یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک عام سا لفظ امتداد زمانہ کے ساتھ اصطلاحی حیثیت کا حامل ہو جاتا ہے Culler کے الفاظ دیکھئے:

If language were a set of names which applied to independently existing concepts, then one would expect to see

the concepts remain stable over time
 However, history is full of concepts
 changing. At one time the concepts
 "silly" referred to someone who was pious
 and "blessed". By the beginning of the
 sixteenth century silly meant "innocent",
 helpless" and even "deserving of pity".
 The concepts continued to alter until
 eventually a silly person was "simple",
 "foolish" and "stupid"

اگر زبان اسماء کی فہرست ہوتی جسے آزادانہ طور پر موجود ذہنی کیفیتوں پر
 چسپاں کیا جاسکتا تو امید کی جاسکتی تھی کہ تغیرات زمانہ کے باوجود ذہنی
 کیفیتوں کو استحکام ہوتا حالانکہ تاریخ اس بات سے بھری ہوئی ہے کہ
 ذہنی کیفیات تبدیل ہوتی رہتی ہیں، ایک وقت تھا جب Silly کا لفظ کسی
 پاک اور متبرک کے لئے استعمال کیا جاتا تھا۔ 16 ویں صدی کے آغاز
 میں Silly کے معنی معصوم اور مجبور کے ہو گئے بلکہ اس کے معنی قابل رحم
 بھی ہو گئے تھے۔ یہ concept تبدیل ہوتا رہا یہاں تک کہ آخر کار
 Silly کے معنی سادہ لوح، احمق اور بیوقوف کے ہو گئے۔

حالانکہ مجھے Culler کے eventually یعنی آخر کار کے لفظ کے استعمال پر اعتراض ہے اور میں

رکھتا ہے۔ یہ حرف اس کا جواب نہیں دیتا۔ اس کی تصحیح نہیں کرتا اسے خاموش نہیں کرتا، کسی پچھلے فن پارے کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ اگلے پچھلے تمام فن پاروں سے مسلسل آگاہ ہوتا رہتا ہے، ایسا نہیں ہے یہ صرف دوسرے فن پاروں کو متاثر کرتا ہے بلکہ بیک وقت اس سے متاثر بھی ہوتا رہتا ہے، جس طرح پورا ناکام نئے کام سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ہے، اسی طرح نئے کام کی تفہیم میں پورا نئے کام کے رول سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ حالانکہ 1970 تک Bakhtin کے نظریے کی رسائی مغربی قارئین تک نہیں تھی پھر بھی Eliot کے یہاں ایسے نظریات کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے خاص طور پر Eliot نے اپنے مضمون "Tradition and Individual Talent" میں کم و بیش یہی باتیں کہی ہیں، Eliot کہتا ہے کہ ماضی بھی حال سے اتنا ہی بدلا جائیگا جتنا حال ماضی سے متاثر ہوتا ہے باختن Dialogue کا استعمال صرف ادب کے لئے نہیں کرتا بلکہ ہر طرح کی سوچ اور تمام تر زبانوں کے لئے کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی بات جب کوئی شخص کہتا ہے تو وہ ان باتوں کے جواب میں ہوتی ہیں جو پہلے کہی جا چکی ہیں اور ان باتوں کا خیال کرتے ہوئے کہی جاتی ہیں جو مستقبل میں کہی جاسکتی ہیں، باختن کے مطابق یہ بھی ممکن ہیں کہ ماضی کے کسی فن پارے کا اثر کسی ایک ہی فن پارے پر پڑے یا کسی خاص فن کار کے فن پاروں پر یا پھر یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے ایک پوری صنف متاثر ہو باختن یہ بھی کہتا کہ زبان کے استعمال سے بعض مخصوص طریقے اس کی Dialogism کی قوت میں اضافہ کرتے ہیں۔

Eliot سے شروع کریں تو اس طرح کے نظریے سے مابعد کے نظریوں پر بے انتہا نظر پڑا Eliot کا خیال تھا کہ کوئی نیا فن کار روایت کی پاسداری سے ہی نئے فن پارے کی بنیاد رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ نیا فن پارہ اپنی ساخت اور معنویت کے لحاظ سے اجنبی نہیں محسوس ہوتا فن کار اپنی ذاتی خوبیوں کی بنیاد پر فن کی روایت کو آگے تو بڑھاتا ہی ہے وہ اس روایت میں اپنے لئے بھی مقام متعین کر لیتا ہے کسی فن کار کی عظمت کا راز یہ ہے

کہ وہ روایت کی چہار دیواری میں قید ہو کر بھی اپنی انفرادی تشخص کا کس طرح اظہار کرتا ہے، بعد کے زمانے میں روایت کے تعلق سے Herold Bloom کے یہاں بھی Eliot ایسے ہی نظریات بازگشت سنائی دیتی ہے، Bloom نے اپنی کتاب Anxiety of Influence میں Eliot کے نظریے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے نیافن کار کس طرح روایت کے شکنجوں سے آزاد ہو کر اپنے تشخص کی تگ و دو مبتلا ہوتا ہے، Bloom کے سلسلے میں بحث آگے کی جائیگی تاہم یہ بتا دینا ضروری ہے کہ Bloom نے اپنی کتاب میں کسی نئے فن کار کی روایت سے آزاد ہونے کی اور اپنی انفرادیت قائم کرنے کوششوں کا تذکرہ کیا ہے۔ بعد کے زمانے میں فرانس کے جریدے Tel Quel نے کرسٹیوا، بارتھ، دریدا وغیرہ نے زبان کے متعلق تھیوریز میں اس بحث کو سامنے رکھا ہے۔

Hetroglossia کی تصور سے باختن زبان کے اندر اس کی مختلف قسموں کی موجودگی کو سمجھنا چاہتا ہے، 1934 میں شائع اپنی کتاب Discourse in the novel میں اس سلسلے میں سیر حاصل گفتگو کی ہے، اس سلسلے میں اس نے ناول کو ادب کی دوسری قسموں پر فوقیت دی ہے، ادب کی دوسری صنفوں پر ناول کا ذکر کرتے ہوئے باختن نے کہا کہ ناول کی قوت اس بات مزمز کہ وہ کئی طرح کی speech کے تصادم اور باہم ارتباط سے پیدا ہوتا ہے اس میں کردار کی زبان، بیان کنندہ کی زبان کے علاوہ خود مصنف کی زبان بھی موجود ہوتی ہے، یعنی باختن یہ کہنا چاہتا ہے کہ نظم یا ادب کی دوسری اصناف میں بولنے والا عام طور سے صرف مصنف ہوتا ہے لیکن ناول میں زبان اپنی تمام تر قوتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ کرداروں کی زبان بیان کنندہ کی زبان اور مصنف کی زبان باہم متصادم اور مرتبط ہو کر زبان کی تمام تر قوتوں کو معرض وجود میں لاتی ہیں، اپنی کتاب Problems of Dostoevsky Poetics میں باختن نے Polyphony کی اصطلاح سے بحث کی ہے وہ کہتا ہے کہ دست ووسی کے ناولوں میں کئی آوازیں ایک ساتھ بولتی ہوئی

[illegible]

ہے کہ اس میں مکالمہ یا کردار پہلے سے طے نہیں ہوتے ان کے لئے کوئی اسکرپٹ پہلے سے تیار نہیں ہوتا وہ کسی مصنف کے زیر نگیں نہیں ہوتے روزمرہ کی گفتگو فی البدیہہ ہوتی ہے یہ زبان تہذیب کا خالص اظہار ہے، باختن کے یہاں زبان کے سلسلے میں جو بحث پائی جاتی ہے اس میں زبان کے الگ الگ مواقع پر الگ الگ معنویت کی خاص اہمیت ہے۔ باختن کے یہاں ایک ہی زبان کے استعمال میں صرف لہجہ کے فرق کا بھی خیال کیا جاتا ہے۔

باختن اس نظریے کا سخت مخالف ہے کہ اختلاف کا مطلب کم سے کم ایک شخص کا صحیح ہونا ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک ہی واقعہ کے تعلق سے کئی اور صحیح نظریے موجود ہو سکتے ہیں، ایک ہی واقعے کی تفہیم میں کئی نظریات کی مدد لی جاسکتی ہے۔ حالانکہ اس بحث کا یہ محل نہیں پھر بھی کوئی بھی پڑھا لکھا شخص باختن کی اس بات میں Jainism کی تعلیمات کی جھلک صاف دیکھ سکتا ہے، Jainism نے جس طرح علم کی قطعیت پر کبھی زور نہیں دیا بلکہ ہمیشہ ”شاید“ کے لفظ کو سب سے زیادہ اہمیت دی Jainism میں حقیقت کی کسی حتمی شکل پر اسرار نہیں کیا جاتا بلکہ کسی بھی حقیقت کی تفہیم میں سارے نظریات کی یکساں پر زور دیا جاتا ہے۔

60 کی دہائی میں جب کرسٹیوا نے بین التونیت کی طرف توجہ کی تو اس وقت فرانس میں تھیوری کا زمانہ تھا یہی نہیں کہ اس زمانے میں متن اور مصنف کے متعلق مبادی مباحث کا آغاز ہو گیا تھا بلکہ معنی کی بحثیں بھی زور پکڑ رہی تھیں، Tel Quel جریدے سے متعلق نظریہ سازوں نے تھیوری کے سلسلے میں زبردست دلچسپی کا اظہار کیا جن میں دریدا، بارتھ، فوکو اور کرسٹیوا کے نام قابل ذکر ہیں۔

کرسٹیوا کی دو کتابوں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے وہ کس طرح باختن سے متاثر ہوئیں، یہ دو کتابیں "The Bounded Text" اور "Word Dialogue Novel" ہیں The bounded text میں کرسٹیوا نے اس بات سے بحث کی ہے کہ کوئی متن کس طرح ماقبل کے متون سے تیار کیا جاتا ہے وہ کہتی

زبان یا مکان کی قید میں نہیں تھے، تہذیبی اختلافات کے ساتھ متن کی تفہیم کے بھی نئے دروازے کھلتے چلے گئے۔ ایک ہی زبان قاری کے اختلاف کے ساتھ الگ معنی پیدا کرنے لگی، اب قاری اس معنی کا پابند نہیں تھا مصنف جن معنوں کا متن کو پابند بنانا چاہتا تھا ماضی قریب میں Hermeneutics کے علم نے متن کے تعبیر کے نئے زاویے روشن کئے Hermeneutics حالانکہ Bible کی تعبیر کے لئے وجود میں آیا تھا لیکن ادب نے بھی اس سے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا۔ فرانس میں جن نظریہ سازوں نے ادب کی تفہیم کے نئے افق روشن کئے اس میں کرسٹیوا کے علاوہ بارتھ، فوکو اور دریدا کا نام خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔ بارتھ نے مصنف کی تسلیم شدہ حیثیت کو رد کرتے ہوئے اپنی کتاب "Image Music Text" میں شامل ایک مضمون "Death of the Author" میں لکھا:

We shall never know, for the good reason that writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.

اچھی بات یہ ہے کہ ہم یہ کبھی نہیں جان پائیں گے کہ تحریر ہر آواز کی مآخذ کی بربادی ہے تحریر وہ غیر جانبدارانہ مربوط شفاف عرصہ ہے جہاں موضوع پھسل جاتا ہے یہ وہ نفی ہے جس میں ساری شناخت کھو جاتی ہیں، جیسے ہی تحریر کی تجسیم کا آغاز ہوتا ہے۔

بارتھ کہنا چاہتا ہے کہ تحریر ایک ایسا عرصہ ہے جہاں اشیاء کی شناخت گم ہو جاتی ہے، کوئی بھی نئی تحریر پرانی تحریروں کا چربہ ہوتی ہے، کسی نئی تحریر کی تفہیم یا ترسیل اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک اس کا رشتہ ماقبل کی تحریروں سے استوار نہ ہو جیسا کہ کرسٹیوانے کہا تھا کہ بین المتونیت سے اس کی مراد یہ نہیں کہ کسی نئے متن میں پرانے متون کے موجود اور معلوم حوالے تلاش کئے جائیں، کرسٹیوانے یہ کہا تھا کہ پرانے متون نئے متن میں اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ انکی شناخت نہیں کی جاسکتی۔ بارتھ بھی یہی کہتا ہے، بارتھ کے مطابق authorship کے نظریے نے معنی کے حدود متعین کر دیئے تھے حالانکہ متن ابتدا سے ہی کئی صورتوں سے اپنے فہم کا مجاز تھا، مصنف کی حیثیت کے بارے میں بارتھ کہتا ہے:

The author still reigns in histories of literature, biographies of writers, interviews, magazines, as in the very consciousness of men of letters anxious to unite their person and their work through diaries and memoirs

مصنف کی حاکمیت اب بھی ادب کی تاریخ، مصنفین کی سوانح حیات اور انٹرویوز، جرائد اور مشاہیر کے شعور میں ایک بیچینی کی طرح قائم ہے، یہ لوگ ڈائریوں، یادداشتوں کے ذریعہ کسی فرد اور اس کی تخلیق کو یکجا کرنا چاہتے ہیں۔

بارتھ کا خیال ہے کہ مصنف کسی متن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ پہلے سے موجود متون سے ایک نیا متن خلق کرتا ہے یہ نیا متن ان معنی کا محتاج نہیں ہوتا جس کا انطباق مصنف اس پر کرنا چاہتا ہے۔ قاری اس بات کے لئے

آزاد ہوتا ہے کہ وہ متن کے کسی طے شدہ معنی کا پابند نہ ہو بلکہ اپنے تہذیبی اثاثے کی بنیاد پر متن کے جو معنی چاہے برآمد کر سکتا ہے اسی مضمون میں آگے چل کر بار تھ کہتا ہے:

Author is thought to nourish the That
he exists before book, which is to say that
it, thinks suffers, lives for it, is in the
relation of antecedence to his work same
In complete as a father to his child.
contrast, the modern scriptor is born
with the text, is in no way simultaneously
preceding or equipped with a being
exceeding the writing, is not the subject
the book as predicate; there is no with
enunciation other time than that of the
and every text is eternally written here
and now.

سمجھا جاتا ہے کہ مصنف اس متن کی پرورش کرتا ہے جس پر وہ زمانی اعتبار سے فوقیت رکھتا ہے، وہ متن کے لئے سوچتا ہے اور پریشانیوں میں مبتلاء ہوتا ہے، جیسے کہ وہ اس کا پیش رو ہو وہ اپنی تصنیف کے لئے ایسا ہی ہے

[illegible]

۱۰۰ پتہ پورہ کی بنیاد پر لکھی گئی ہے، یہ تمام باتیں یہی امر کہ ترکیبی اثرات کے

[illegible]

تحریری میں اس طرح ضم ہو جاتا ہے کہ اس کی تلاش ناممکن ہے۔ بارتھ کے نظریے میں مارکس کے نظریے کی گونج سنائی دیتی ہے، بعد میں دریدا کے یہاں مرکزیت کے ارتداد کا جو dominant رویہ پایا جاتا ہے وہ بھی مارکس کے نظریے کی مرہون منت ہے۔

بارتھ ایسے نقادوں اور نظریہ سازوں میں ہے جس نے کرسٹوا کی طرح ہمیشہ فطری مستحکم معنی اور تسلیم شدہ حقیقتوں کے تصور کو چیلنج کیا ہے بارتھ کا شمار ان نظریہ سازوں میں ہوتا جس نے بین المتونیت کے حوالے سے بھرپور گفتگو کی ہے، اپنے مضمون "Theory of the text" میں اپنے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے جو work اور Text مابین افتراق سے شروع ہوتا ہے بارتھ اپنے مضمون کا اختتام اس طرح کرتا ہے کہ دونوں کے تعلق سے سماج کے ادب میں جو تصورات رائج ہیں وہ بالکل تبدیل ہو جاتے ہیں۔ بارتھ کہتا ہے Work اور Text میں وہی فرق ہے جو Author اور Scriptor میں ہے۔ Text مزاج یہ ہے کہ قاری اس کی تفہیم میں اپنے ذات کے حوالے سے کام لے سکتا ہے لیکن Work کے معاملے میں یہ بات صادق نہیں آتی۔

بارتھ common sense اور nature کے تصور کو بھی خارج کرتا ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ تمام اشیاء جنہیں ہم حس عمومی کی بناء پر سمجھتے ہیں وہ دراصل اس common sense معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ ہم نے مغربی تصورات کو ایک عرصے سے سمجھا ہے اور پھر وہی بحث کی تہذیب چونکہ ہم سے پہلے سے موجود ہوتی ہے اس کا اظہار ہم اسی روزمرہ کی زندگی میں کرتے رہے ہیں لہذا ہمیں اس میں کسی اہمیت کا احساس نہیں ہوتا۔

بارتھ کے نظریات مارکس کے نظریات سے متاثر ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ متن کسی ایسے شے کو استحکام بخشنے کے لئے وجود میں آتا جس کے بارے میں سمجھا جاتا ہے کہ وہ محرر سے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ وہ کہتا

ہے کہ مصنف اور قاری کا رشتہ کم و بیش Burgoise اور Proletarial کا رشتہ ہے بار تھ نے کہا ہے:

"This is revealed the total existance of writing; altext is mad e of multiple writing, drwan from many culture and entering into natural relation of dialogue, parody, contestation but there is tane place where this multiplicity is focused and that place is reader, not as was hitherto said the author the reader is the sapuce on which all the quotations that make up a writing are inserbed without any of them being lost, a texts unity lies not in its origin but in its destination"

”معلو ہوا کہ تحریر کا سارا وجود کیا ہے۔ ایک متن کئی تحریروں سے ملکر بنتا ہے۔ جو مکالے کے parody اور Contestation کے باہمی رشتے میں داخل ہوتے ہیں لیکن ایک مقام سے جہاں نہ ساری تفر

قعات مرتکز ہوتی ہے اور جیسا کہ اب تک کہا گیا ہے، مصنف پر نہیں
 Reader وہ مقام ہے جہاں وہ تمام اقتباسات جس سے متن تیار
 کنندہ ہوتے ہیں اور کھوتے نہیں۔ کسی متن کا اجتماع اسکی مائز میں
 نہیں بلکہ اسکی منزل میں ہے“

Ronald Barthes, Image Music Text, pg No. 148

ظاہر ہے کہ بارتھ یہ کہتا ہے کہ مختلف تہذیبی راز سے حاصل شدہ اقتباسات فن کار کی ذات پر نہیں بلکہ قاری
 کی ذات پر مرتکز ہوتا ہے۔ اس ارتکاز سے قاری اپنی فہم کے مطابق استفادہ کرتا ہے۔
 Barthes کے یہاں Work اور Text میں افتراق پایا جاتا ہے۔ نئے زمانے میں work کی جگہ
 text نے لی ہے۔ اب text کسی متن کے اندر موجود Signifier کے باہم ارتبال اور تصادم کی نمائندگی
 کرتا ہے۔ اپنے مضمون From Work to Text میں بارتھ work اور text کے درمیان کا فرق
 واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"The text is not to be thought of as an
 object that can be compared. It would
 be futile to try to separate out materially
 work from texts. In particular the
 tendency must be avoided to say that
 the work is classis, the work is avant
 -garde: it is not a question of drawing

up a crude honors list in the name of
 modernity and dedring certain literary
 productions "in" and other "out" by
 viture of their chronological silnation:
 There may be "Text" in a very ancient
 work while many product of
 contemporary literature are in no way
 texts. The difference is this: The work
 is a fragment of substance occupying a
 port of the spass of books (in a library
 for exmaple), the text is methodological
 fields, The apposition may recall (without
 at all reproducing term to term"

”متن کوئی ایسی شے نہیں جس کا حساب لگایا جاسکے، یہ بیکار ہوگا کہ
 text سے کوئی material work الگ کرنے کی کوشش کی جائے
 خاص طور پر ایسے رجحان سے بخشے کی ضرورت ہے۔ جو کسی متن کو
 Classic اور کسی کو Avant Garde کہتا ہو۔ معاملہ یہ نہیں ہے
 کہ ایک ایسی فہرست تیار کی جائے، جس کی بنیاد جدیدیت پر ہوا اور

اس حوالے سے کسی متن کو اندر اور کسی کو باہر کر دیا جائے صرف اس وجہ

سے کم وہ زمانی لحاظ سے مختلف ہیں۔ ممکن ہے کہ کسی بہت پرانے

work میں text کے کام ہو کچھ بھی نہ ہو، فرق یہ ہے، work کسی

شے کا حصہ ہے جو ایک خاص جگہ پر ہوتا ہے مثلاً کسی لائبریری میں

Text ایک Methodological Field ہے۔“

Ronald Barthe, Pg - 158, Image, Music, Text

بارتھ work اور Text کی بحث Scriptor اور Author کی بحث ہے۔ Text اپنے

مالک یعنی Author کا اپنے معنی پیدا کرنے کے لحاظ سے محتاج نہیں ہوتا۔

بارتھ کہتا ہے کہ متن ہمیشہ Paradoxical ہوتا ہے، ہم ایک Text کو Signs کے رد عمل

میں دوبارہ رجوع کر سکتے ہیں۔ Work کسی ایک Signifier پر ختم ہو جاتا ہے۔ جبکہ Signified

Text کو لگاتار معرض التوا میں ڈالتا چلا جاتا ہے۔

بین المتونیت کے سلسلے میں فوکو کے نظریات بھی بڑی اہمیت کے حامل ہیں فوکو کو author کے سلسلے

میں بھی جو گفتگو کرتا ہے اس پرانے دستخط موجود ہیں۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ author کیا ہے۔ وہ author

کی شناخت اس کے وجود کے حوالے سے کرنا چاہتا ہے، اس سے فوکو قاری کا ذہن اس روایتی author

کے تصور سے الگ کر دیتا ہے۔ وہ روایتی قاری اور مصنف کے تصور پر ضرب کاری لگا ہے اور متن کو بنیادی

حیثیت دیتا ہے وہ کہتا ہے کہ فوکو Barthe کی طرح یہ تسلیم کرتا ہے کہ Author کی موت ہو چکی ہے اور

متن Language کا ایک sense ہو جاتا ہے۔

فوکو سوال کرتا ہے کہ کسی author کا work کیسے معرض وجود میں آتا ہے یہ کون طے کرتا ہے کہ

کتابیات

- 1- Starock 1986 p 87
- 2- Goldsmith 1943 p 88
- 3- Bakhtin Discourse in the novel pg 279
- 4- Barthes 1984 p 82
- 5- Barthes 1977 p 193
- 6- Wimsatt & Beardsley 1954
- 7- Essays,trans Charles cotton,Of the art of conferring 111 p 8
- 8- Intertextuality,Graham Allen 2000 pg 11-12
- 9- Image. Music, Text, Roland Barthe 1977-p-146
- 10- Foucault-what is an author.Tran D.F.Bouchare & sinnon.in
language counter memory practice ithace NY Cornell University
press 1977 p 124-127
- 11- Derrida 1976 p 17
- 12- Marxism and the philosophy of language pg 86, 13 - Same as 12
- 14- Emerson,coryl and cary.S.marson Bakhtin.creation of a
proocess stanfull,university press 1990 p 50
- 15- Bakhtin 1984 p 53

۳۴- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۳۵- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۵۵- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۵۶- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۲- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۳- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۴- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۵- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۶- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۷- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۸- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۶۹- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۰- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۱- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۲- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۳- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۴- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

۷۵- "ایمانی و ایمانی" - انسانی - انسانی - انسانی

دہلی۔ ۱۹۹۳ء

۵۲۔ سید محمد اشرف۔ افسانہ ”آخری بن باس“۔ مشمولہ ”دار سے بچھڑے“۔ تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی۔ ۱۹۹۴ء صفحہ نمبر ۳۴



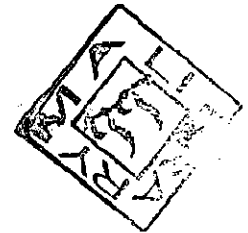
BAINAL MUTOONIYAT AUR AZADI KE BAAD URDU AFSANA

THESIS
SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

**DOCTOR OF PHILOSOPHY
IN
URDU**

BY
MD. SARFARAZ ANWER

Under The Supervision of
PROF. MOHD. AMIN



**DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH-202002(INDIA)
2014**